

EB

ENCICLOPEDIA DE BUZUNAR

DAN
MIHĂILESCU

**LIMBAJUL
CULORILOR
ȘI AL
FORMELOR**



EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ

Limbajul culorilor și al formelor

EB

ENCICLOPEDIA DE BUZUNAR

Dr. DAN MIHĂILESCU

Limbajul culorilor și al formelor



Editura științifică și enciclopedică
București, 1980

Prin reliefarea trăsăturilor esențiale din fizionomia lucrării, prefașa are menirea de a media înțelegerea dialogului între autor și cititor. Fiind o imagine într-o conștiință-ogindă, prefașa nu poate fi despuiată de o anumită doză de subiectivitate. Iată de ce ea impune celui care o întocmește o mare responsabilitate în efortul lui de informare și obiectivitate. Cititorul rămîne în ultimă instanță judecător nu numai al lucrării, ci și al prefeței respective.

Abordarea de către Dan Mihăilescu, din vasta arie a domeniului estetic și extraestetic, a problemei limbajului culorilor și al formelor, încercarea de elucidare a acestui limbaj și a caracteristicilor lui principale, sînt un act de cutezanță. El poate fi situat pe aceeași temerară, dar sinuoasă linie istorică, a decodării scrisului cuneiform sau hieroglific, într-un sistem comprehensibil. Deosebirea constă însă în faptul că, în descoperirea cifrului, efortul genial al lui Champollion, de exemplu, a constat mai ales în formularea și precizarea unor reguli ale transpunerii și traducerii, în determinarea unei programări pe care o poate folosi și un creier electronic. Traducerea unui limbaj artistic însă este în funcție de numeroase variabile ce depind, la rîndul lor, nu numai de contextul social-istoric al informației, ci și de particularitățile individuale ale creatorului și receptorului. Valoarea artistului constă în făurirea unei noi și originale forme de expresie, a unei anumite viziuni estetice, a unor alese sentimente și aspirații axiologice. Iată de ce descifrarea științifică și obiectivă a artei are un

specific de altă natură în comparație cu decodarea unor sisteme simbolice, hieroglifice.

Autorul este conștient de greutățile pe care le-a avut de înfruntat. Dificultățile nu țin numai de vasta întindere a obiectului ci, mai ales, de faptul că, în cazul limbajului artistic, înțelegerea, decodificarea expresiei ne obligă la explorarea zonelor afective obscure, difuze, ambigue ale inconștientului. Afară de aceasta, descifrarea limbajului artistic, al culorilor și al formelor, ne face să descindem de la zonele unui context general, cultural, social și istoric, spre stratul unicității originale a artistului, în încercarea acestuia de a face înțeles semenilor inefabilul său mesaj, viziunea sa asupra realității. Dacă mijloacele de expresie ale artistului (culorile, formele, notele muzicale) — după cum precizează autorul lucrării — sînt universale, modalitățile sale artistice (armonia, simetria, echilibrul, clarobscurul, contrastul etc.) aparțin creatorului. Receptarea, descifrarea și generalizarea mesajului individual nu se realizează spontan și precis, pe baza unui cod social, unanim acceptat, ci este un proces anevoios care — după cum scrie autorul — „se naște și se dezvoltă într-un anumit spațiu cultural-istoric“.

Conștient de aceste dificultăți inerente cercetării de față, Dan Mihăilescu este obligat să se înarmeze cu informații din numeroase discipline adiacente psihologiei (estetica, istoria artei, semiotica, sociologia, antropologia socială și culturală etc.), să elaboreze o metodă experimentală adecvată și, condus de metodologia filozofică materialist-dialectică și istorică, să ne ofere mijloace de înțelegere a creației limbajului artistic, al culorilor și al formelor, precum și a modului de receptare, codificare și decodificare al acestui sistem de comunicare. Această înțelegere este menită să ne orienteze nu numai în sfera artelor plastice (pictură, grafică, sculptură, artă decorativă), ci și în domeniul vieții noastre practice: indicatoare rutiere, navale și aeriene, reclamă comercială și turistică, tablouri de comandă în industrie, film, televiziune, publicitate. Pătrunderea sensului și semnificației limbajului plastic este o condiție a optimizării mediului nostru ambiental, a activității noastre în școli, spitale, săli de spectacole, hoteluri, restaurante, mijloace de transport și altele.

Autorul începe printr-o temeinică și judicioasă analiză critică a unor concepte care circulă în controversatul domeniu al teoriei limbajelor. Din întreaga expunere se desprind deosebiri esențiale dintre aspectul rațional, precis, tranzitiv, uni-

voc, constant și transparent al limbajului verbal (denotativ) și caracterul labil, ambiguu, „inefabil“, susceptibil de multe interpretări al limbajului artistic (conotativ). Subliniem rezervele autorului cu privire la estetica informațională care nu are acces decît la informația semantică, singura traductibilă, cea estetică fiind necodificabilă datorită caracterului ei personal, de „document privat“. Expresia estetică, deci, este inaccesibilă metodelor statistico-matematice. Notăm, de asemenea, claritatea și precizia informației autorului în domeniul semioticii, ramură a logicii simbolice cu aplicabilitate în acest domeniu, respectiv în determinarea „cromemelor“, „morfemelor“ și „cromorfemelor“, ca semne purtătoare de semnificații. Atît în actul de emite, cît și în cel al recepției, se subliniază de către autor rolul personalității, al variabilelor sale în contextul lor social (vîrstă, sex, temperament, motivație, aptitudini, talent, nivel și cadru cultural-istoric).

În arta figurativă, ca și în cea abstractă, nonfigurativă, limbajul nu are numai funcția de transfer a informației, ci și de fixare, exprimare, comunicare, cunoaștere și influențare. Culorile și formele, ca mijloace de expresie, au o încărcătură de informații semantice, estetice și afective. Autorul ne oferă numeroase exemple care ne ilustrează afinitățile expresive ale culorilor și formelor. Sînt interesante analizele privind caracteristicile culorilor, ipostazele obiective și valențele subiective ale spectrului cromatic. „Filtrul psihologic“, psiho-social al conștiinței receptive, ne explică însușirea plurivocă a limbajului cromatic, diversitatea de răspunsuri la aceeași compoziție, la aceeași lucrare de artă plastică. Importante și originale sînt distincțiile făcute între înțelesul semantic, estetic și afectiv din mesajul comunicațional. În determinarea acestor însușiri informaționale, autorul subliniază deosebirea dintre conținutul codificabil, intelectual, obiectual, semantic al mesajului și celelalte două laturi, estetică și afectivă, în parte necodificabile. Din sudura acestor aspecte rezultă, prin intervenția creatoare a spiritului, valoarea artistică a unei opere plastice. De aceea găsim justificată poziția critică a autorului față de C. Maltese care susține că informația estetică nu se poate împărți în semnificat și semnificant, ca informația semantică.

Sînt interesante și sugestive exemplele cultural-geografice și folclorice menționate în lucrare și invocate în sprijinul demonstrației autorului. Din toate acestea rezultă și mai clar strînsa legătură a individului cu mediul cromatic ambiental, reflectat în „foamea de senzații“ a omului, relația dintre spec-

trul cromatic și conduita umană, raportul dintre spiritul uman și cele șapte culori care, după cum afirmă Lucian Blaga, sînt cele șapte minuni ale lumii.

Nu putem omite interesul față de descrierea „cazului personal” de sinestezie, descoperit și prezentat cu detalii demne de reținut. Se deschide astfel un nou drum în explicația fenomenului.

În cea de a treia parte a lucrării, Lumea formelor, autorul face o judicioasă critică a Gestaltismului în general și a modului în care este aplicată această teorie în domeniul artelor, în special. Remarcă asemănările și deosebirile ce există între conceptele de figură, formă și imagine, subliniind astfel ideea că artistul ne transmite prin imagine ceea ce este comunicabil prin culoare și formă.

În această „lume a formelor” ni se oferă numeroase sugestii privind legătura dintre utilitar și artistic, dintre practic și frumos; ni se deschid astfel perspective noi pe tărîmul esteticii industriale.

Limbajul formelor spațiale ne face să înțelegem pagini din istorie și folclor, să descifrăm modul cum obiectele din lumea fizică devin informații investite cu sensuri și semnificații. Cunoașterea caracteristicilor structurale ale formei artistice ne ajută să pătrundem în înțelesurile sensibile incifrate de pictor sau sculptor, în configurațiile și volumele operelor plastice.

Nu intrăm în detaliile părții experimentale a lucrării de față privind funcțiile limbajului plastic. Concluziile autorului se bazează, în parte, pe datele experimentului de la Toronto și pe propriile rezultate obținute prin aplicarea unor probe personale. Teoretic și apoi experimental, Dan Mihăilescu își demonstrează ipoteza sa de lucru, privind felul în care culorile și formele se pot constitui într-o anumită specie de limbaj, purtătoare de informații afective, semantice și estetice. Noutatea metodologică a probelor aplicate constă în încercarea de a depista nu numai modul de recepție a informației, ci și cel de emitere, de exprimare a mesajului.

Faptul că imaginea estetică se deosebește de cuvînt sau concept, aceasta nu înseamnă că mesajul estetic nu este încărcat cu anumite sensuri și semnificații. „Limbajul artei — spune autorul — este mai mult decît o metaforă aproximativă”. Experimentul ne dezvăluie deosebirile dintre stratul primar al informației și suprastructură, niveluri secundare, care presupun învățare prealabilă. Astfel iese în evidență importanța

aptitudinilor și a informației culturologice în înțelegerea și folosirea limbajului cromorfemelor. Descifrarea unei imagini cromatice nu se poate face decît într-un context anamnezic și social-istoric.

Lucrarea deschide un amplu orizont de ordin teoretic și practic în educație, ergonomie, psihiatrie (cromoterapie) etc., precum și în viața de toate zilele. Avem convingerea că efortul lui Dan Mihăilescu de a elucida, obiectiva, știintiza limbajul culorilor și al formelor va fi de un real folos nu numai criticului de artă plastică, în încercarea acestuia de a traduce limbajul creatorului în cel verbal, semantic, al receptorului, ci și oricărui om de cultură în aspirația acestuia de a descifra o operă artistică sau alte însemne în componența cărora intră aceste mijloace de expresie, de a-și înfrumuseța corespunzător mediul ambiental, în conformitate cu valențele obiective și subiective ale celor două elemente pe care autorul le fixează prin termenul generic de „cromorfeme“.

Acad. VASILE PAVELCU

INTRODUCERE

CONTROVERSELE PROBLEMEI ȘI IPOTEZA DE LUCRU

Deoarece culoarea și forma constituie principalele mijloace de expresie și comunicare în domeniul picturii, graficii, artei decorative și sculpturii, vom acorda prioritate cercetării și studierii limbajului artistic, respectiv limbajului plastic, ca principal beneficiar al acestor două elemente estetice, tehnice și morfologice, susceptibile de a fi structurate în mesaje informaționale.

Menționăm însă că nu toți psihologii și esteticienii împărtășesc ideea că arta poate fi considerată limbaj întrucât, susțin ei, aceasta este ireductibilă la concepte, nu dispune de reguli morfologice și sintactice precise și nici de un sistem de semne codificabile. Unul din cei care au adoptat o asemenea poziție dar care, reevaluându-și punctul de vedere a revenit, acceptând până la urmă că arta reprezintă un limbaj, este reputatul om de cultură Mickel Dufrenne ¹.

De aceea, datorită controverselor existente în această direcție, pe diferite planuri, ne propunem ca ipoteză de lucru elucidarea conceptului de limbaj artistic și, prin asociație implicată, pe cel de limbaj al culorilor și formelor — în fapt — subiectul nostru virtual.

Vom cerceta și studia tema propusă din perspectiva psihologiei artei, fără a ignora disciplinele de graniță deoarece culoarea și forma ne trimit, pe de o parte, la estetica tradițională și informațională, iar pe de altă parte, ca semne și mesaj, la semiotică și istoria artei.

Din această perspectivă vor fi abordate cîteva aspecte legate de teoria limbajelor prin optica metodologică a principalelor discipline amintite care se ocupă de această problemă pentru ca, în final, să cercetăm teoretic și experimental caracteristicile fundamentale ale culorii și formei ca limbaj, atît în sfera esteticului cît și în afara lui : aceste aspecte vor fi cercetate și analizate în cele două zone de manifestare întrucît ele — culoarea și forma — sînt prezente nu numai în structura unei picturi, a unei lucrări de grafică, artă decorativă sau sculptură, ci și în conceperea și marcarea unui tablou de comandă, a semnelor rutiere, în ornarea unor obiecte de uz casnic sau industrial, în ambianța cromatică a locuințelor, a mediului urbanistic și arhitectural, precum și într-o largă gamă de nenumărate și variate posibilități de comunicare specific interumană.

I TEORIA LIMBAJELOR

I. 1. SCURTĂ INCURSIUNE

Circumscrierea și fundamentarea teoretică a tuturor aspectelor particulare sau generale pe care le presupune limbajul specific al culorilor și formelor nu se pot realiza în afara unei abordări reflexive, disjunctive și discursive a problemelor ce țin de intercomunicarea umană în ansamblul ei.

Limbajele, ca formă de manifestare individuală și colectivă, sînt sisteme de comunicare funcțional constituite într-un lung și complex proces psiho-social, pentru a servi fixării, exprimării și transferului de informație prin semne. În funcție de natura mijloacelor de vehiculare a datelor privind lumea obiectivă și subiectivă, precum și a sistemului de codificare, limbajele pot fi împărțite *ab initio* în sonore și vizuale. Din prima categorie face parte comunicarea prin vorbire, sunete și zgomote, iar din a doua, comunicarea prin pictură, grafică și sculptură (aici incluzîndu-se, ca mijloace de exprimare specifică, culoarea și forma) și, în sfîrșit, prin expresii mimico-gestuale, toate avînd la bază funcții simbolice corespunzătoare.

În cadrul formei naturale a limbajului prin cuvînt este posibil să vorbim, datorită specificității unor discipline și domenii specializate, de limbajul literar, filozofic, matematic, tehnic etc., pentru a ajunge, pînă la urmă, la cazurile particulare ale comunicării sonore și vizuale ce țin de creativitatea unor mari personalități artistice. În acest sens, mai restrîns, ne putem referi la limbajul lui Eminescu sau Arghezi, Creangă sau Sadoveanu, Brîncuși, Petrașcu sau Țuculescu.

În epoca noastră au căpătat o largă generalizare limbajele artificiale care, după cum se știe, sînt sisteme de semne ce îndeplinesc o funcție combinată de cunoaștere și comunicare, cum este cazul diferitelor sisteme de semnalizare, simbolurile folosite în matematică, fizică, chimie etc., sau codurile utilizate în alcătuirea programelor indispensabile funcționării mașinilor electronice.

Permițînd studierea și interpretarea limbii și a celorlalte sisteme de semne și simboluri cu ajutorul unor procedee matematice oferite de teoria informației, de cea a probabilităților și de statistică, structuralismul lui Saussure a creat și condițiile necesare pentru elaborarea limbajelor formale care, prin mașinile automate, au condus la o mai mare precizie în gîndire și la o mai sporită îmbunătățire a modalităților de transmitere a mesajelor.

I. 2. LIMBAJELE DIN PERSPECTIVĂ MONO, MULTI ȘI INTERDISCIPLINARĂ

Limbajele, ca însușiri specific umane, situează omul într-o lume simbolică ce poate fi cercetată și studiată din perspectiva mai multor discipline umaniste și pozitivistice. Fiind parte a comportamentului uman, limbajul, sub diferitele lui forme de manifestare (verbală, picturală, muzicală, gestică etc.), aparține, la un anumit nivel existențial, antropologiei sociale, culturale și psihologice. Apartenența problemei în discuție la acest domeniu decurge din faptul că omul, această ființă pluri-dimensională, trebuie cunoscut în diversitatea componentelor sale fundamentale, biologice și comportamentale, inclusiv ca *homo significans*.

Pentru că limbajele „au apărut din necesitatea imperioasă de a comunica cu alți oameni”², în cadrul colectivităților umane, nu putem avea o imagine completă asupra modalităților de comunicare interpersonală fără a apela la ajutorul sociologiei (avînd în vedere, în primul rînd, socio-lingvistica și sociologia culturii).

Limbajul vorbit este prospectat, în primul rînd, cu posibilitățile metodologice ale lingvisticii, cu mijloacele și contribuția etnologiei și etnosemanticii, la care este necesar să adăugăm și culturologia, avînd în vedere faptul că lexicul reflectă și conservă întreaga experiență spirituală a tuturor colectivităților umane³. Elementele de cultură și civilizație trebuie

reținute și pentru influența exercitată în mod direct și asupra celorlalte forme de comunicare neverbală. De asemenea, nu poate fi ignorată din această viziune pluri- și interdisciplinară pedagogia, în a cărei atenție, ca preocupare principală, se află metodologia de predare și însușire a limbajului vorbit, a celui muzical, plastic, gestiv etc. și de înțelegere și redare a nuanțelor expresive specifice fiecărui mod de comunicare.

Operînd cu o mare încărcătură de semnificații simbolice și avînd la bază un sistem de semne codificate sau codificabile în timp, toate categoriile de limbaje, sonore sau vizuale, pot fi explorate atît din perspectiva teoriei informației cît și a semiologiei și, de aceea, referirile la cea din urmă vor fi frecvente pe parcursul întregii lucrări. Este clar că în cazul limbajului artistic se impune a fi invocată cu necesitate nu numai estetica clasică și cea informațională, ci și istoria artelor.

Un rol deosebit de important în studierea tuturor modalităților de fixare, exprimare și comunicare a informației semantice și estetice, pe care cu precădere ne-am propus să le dezvoltăm, îl are PSIHOLOGIA, deoarece însușirea și utilizarea limbajelor țin de numeroase verigi și procese mintale specifice acestui domeniu de manifestare și cercetare științifică. Aici este locul să arătăm că în cazul psihologiei este nevoie să fie aliniate toate subramurile sale : psihologia generală și experimentală, psihologia genetică și socială și, în mod cu totul aparte, avînd în vedere tema propusă, PSIHOLOGIA ARTEI.

Pentru cazurile de manifestare patologică, în articularea și utilizarea unor limbaje intervine cercetarea psihiatrică, medicina neuro-chirurgicală, defectologia, logopedia etc.

Cea mai largă și cuprinzătoare viziune se realizează din perspectivă filozofică prin generalizarea și extrapolarea datelor obținute din studierea fenomenelor și proceselor urmărite cu ajutorul tuturor metodelor particulare adecvate. Filozofia este capabilă să conducă la concluzii substanțiale, nu numai pentru fundamentarea teoretică, dar și praxiologică. Produsul efortului depus în această direcție este filozofia informației ce și-a propus ca principal obiectiv cercetarea logică a relației obiect-subiect, relație ce se reduce, în ultimă instanță, la raportul semn-mesaj⁴.

Oricare ar fi însă unghiul de vedere în lumina căruia se face astăzi o cercetare asupra unuia sau a mai multor aspecte

legate de problematica limbajului, el nu poate fi decît preponderent dar, în nici un caz, conceput şi rezolvat unilateral. Metodologia filozofică materialist-dialectică şi istorică, care a asimilat critic şi teoria structuralismului, impune o abordare în relaţie a fiecărei probleme pentru a se putea stabili, în cadrul unui sistem, corelaţiile existente şi posibile cu toate elementele unei structuri, în vederea obţinerii unor rezultate valide în contextul lor dialectic. Acest lucru este perfect valabil şi în cazul temei de faţă.

I. 3. LIMBAJUL ARTISTIC : FORMĂ SPECIFICĂ DE EXPRIMARE ŞI COMUNICARE INTERUMANĂ

Culoarea şi forma reprezintă materia primă, principalele mijloace de expresie şi comunicare a uneia din modalităţile specifice de vehiculare a informaţiei semantice, estetice şi afective. Prin intervenţia conştientă a omului, a creativităţii sale, se operează cu cele mai adecvate procedee artistice care, în final, contribuie la articularea unor limbaje plastice, reflectate în lucrări de pictură, grafică, sculptură etc.

De la bun început remarcă noastră se axează pe observaţia că majoritatea lucrărilor de psihologia artei, de estetică clasică şi informaţională, apărute în ţară şi peste hotare, rămîn la afirmaţia, mai mult sau mai puţin argumentată, conform căreia arta=limbaj sau arta=comunicare. Nimeni nu neagă acest adevăr, dar numai cu asemenea aserţiuni perimetrul demonstraţiei rămîne relativ restrîns şi numeroasele probleme complexe ale limbajului artistic nu pot fi duse pînă la ultimele lor consecinţe. Puţine sînt studiile care abordează, în spiritul unei profunde analize, aspecte legate de geneza şi utilizarea expresiei plastice, atît din punct de vedere al creării limbajului artistic, cît şi al modului de receptare, codificare şi decodificare al acestuia. Evident, din această cauză nu am descoperit în bibliografia de specialitate la care am avut acces, decît puţine lucrări consacrate în întregime limbajului artistic în general (printre acestea, Nelson Goodman, *The language of art*), al culorilor şi al formelor în special⁵, pentru a nu mai vorbi de surprinzătoarea omisiune pe care Henri Piéron, în al său cunoscut *Vocabulaire de la psychologie*, o face cu privire la psihologia artei şi a limbajului artistic. Din această perspectivă putem afirma că tema propusă în lucrarea de faţă are o istorie relativ tînără.

Cu toate acestea nu puțini sînt autorii români sau străini în ale căror lucrări se găsesc destule referiri directe sau implicate la problematica limbajului literar și artistic. Cităm, în acest sens, o serie de psihologi, psihiatri, esteticieni, filozofi din țara noastră a căror contribuție la această temă nu poate fi ignorată : Fl. Șt. Goangă, M. Golu, T. Herseni, V. E. Mașek, Solomon Marcus, V. Pavelcu, C. Păunescu, M. Ralea, V. Săhleanu, St. Stössel, T. Vianu. H. Wald, Lucia Wald etc. Dintre cercetătorii străini, amintim pe G. C. Argan, R. Berger, L. Bloomfield, B. Croce, H. Delacroix, M. Dufrenne, Th. Fehner, P. Francastel, Müller-Freienfels, S. Freud, E. Gombrich, R. L. Gregory, R. Huyghe, W. M. Ivins, A. Lhote, Th. Lipps, C. Maltese, Robert E. Mueller, E. Panofsky, M. Ponty, H. Read, G. M. Tagliabue, H. Taine, J. Volkelt, W. Wundt ș.a.

Una din problemele controversate, în jurul căreia s-a polarizat atenția multor cercetători din această sferă de preocupări, se referă la geneza limbajului grafic. Unii susțin ipoteza că acesta a fost precedat, alții că este o continuare a limbajului gestic. Von den Steinen de pildă, în urma studiilor efectuate asupra artei diferitelor popoare rămase la stadiul dezvoltării gentilece, a ajuns la concluzia că arta plastică imită gestul („l'art plastique c'est le geste qui imite"). Omul primitiv, în loc să vorbească, face un crochiu rapid în aer sau pe nisip, reprezentînd animalul invocat. Aceste crochiuri sînt prelungirea unui gest, gest care, la rîndul său, este o prelungire a percepției ⁶.

Tot ca ipoteză a fost lansată și ideea potrivit căreia o formă naivă a limbajului plastic l-a precedat pe cel verbal (H. Read). De altă părere este, însă, G. M. Tagliabue cînd afirmă că oamenii cavelor au început mai întîi să vorbească și, mult mai tîrziu, să deseneze. Dar, continuă același autor, nu este deloc exclus ca oamenii primitivi să-și fi completat puținele lor cuvinte cu numeroase gesturi ce se constituie ca semne intermediare între vorbe și pictură ⁷.

Apropiată de acest punct de vedere, aducem în discuție încă o părere, pe cît de veche, pe atît de plastică, al cărei accent nu cade pe ideea de precedere sau succesiune, ci pe aceea de colaborare dintre gestul apărut și cuvîntul existent. Grigore din Niceea (secolul al IV-lea e.n.) arăta în *Creațiunea omului* că mîinile, în afara sarcinii de a procura hrana necesară, au avut-o și pe aceea de a elibera gura „pentru a servi cuvîntului“ ⁸. În felul acesta s-a născut simbolul gestic care, după cum este interpretat astăzi, subliniază discursul verbal

sau, poate, acea valoare autonomă, comportamental simbolică (salutul, gestul de afecțiune, de aprobare, dezaprobare etc.), iar în cazurile de afazie și surzenie, gestul devine principalul mijloc de comunicare.

Presupuneri cu privire la felul în care au evoluat modalitățile de comunicare interumană, gest-cuvînt sau gest-limbaj grafic (plastic), chiar dacă beneficiază de o perfectă argumentare, sînt greu de probat, dar nu imposibil în cazul scrierii, situație în care lucrurile sînt mult mai clare datorită vestigiilor descoperite; cu ajutorul acestora s-a stabilit că scrierea pictografică a premers-o pe cea ideografică și alfabetică.

Sînt cercetători (F. Kainz, J. van Ginneken ș.a.) care consideră că și în cazul primelor scrieri, pictogramele și cele dintîi ideograme au ca punct de plecare tot transpunerea gesturilor umane. Acestea, după părerea lui Wilhelm Wundt, au influențat și anumite sisteme de reprezentare pictografică. Studiind comportamentul amerindienilor și al altor popoare tribale, psihologul german a ajuns la concluzia că ilustrările lor grafice nu sînt altceva decît gesturile schițate în aer. Drept mărturie stă faptul că pictografiile amerindienilor pot fi înțelese numai atunci cînd este cunoscută semnificația simbolică a limbajului lor gestual⁹.

Dacă limbajul grafic, ca formă incipientă și specifică a limbajului artistic, a fost sau nu precedat de vorbire, ori s-a născut din gestică omenească, ni se pare nu numai greu de precizat dar, în aceeași măsură și neesențial pentru studiul de față. Evident este, totuși, faptul că atît gestul cît și desenul, fac parte din aceeași familie de limbaje. Amîndouă conturează cu linii și forme vizibile sau invizibile, expresii plastice din care, cu ajutorul culorii, se va naște limbajul pictural. Amîndouă aceste modalități de fixare, exprimare și comunicare convertesc realitatea în imagini codificabile, utilizate de emițător și accesibile receptorului cu condiția ca măcar parțial să fie folosit un repertoriu comun de semne.

Argumentele se găsesc în peșterile din Altamira, Lascaux, pe pereții din Tassili etc., unde se păstrează mărturii incontestabile că omul din paleoliticul superior și neolitic începuse să-și comunice gîndurile și, implicit, sentimentele prin imagini grafice din care s-au născut, în timp, manifestările artistice superioare calitativ, manifestări ale comunicării interpersonale.

Dacă am accepta totuși premisa că omul a „scris“ înainte de a vorbi, ni se pare logic să admitem și ideea conform căreia el a „citit“ înainte de a scrie; a citit sensul lucrurilor, al

culorilor și formelor din jurul său pentru a supraviețui biologic. Acceptând această ipoteză, înseamnă că omul a „citit” înainte de a scrie și a „scris” înainte de a vorbi.

Astăzi, deși posedăm toate aceste mijloace de comunicare specific umane, problema nu este deloc simplă atunci când încercăm tălmăcirea sau transpunerea semnificațiilor din semnele artistice în echivalenți verbali. Pentru a descifra aceste diferențe existente între cele două sisteme de intercomunicare umană, vom aborda în capitolele următoare (I.3.1 — II.3) caracteristicile fundamentale ale acestora (deosebiri și asemănări), precum și cercetarea limbajelor artistice din perspectiva metodologică a cîtorva discipline.

I.3.1. CARACTERISTICILE LIMBAJULUI ARTISTIC

Nu puțini au fost aceia care au încercat să simplifice caracteristicile artei și, implicit, posibilitatea înțelegerii limbajului ei, a mesajului, a conținutului de idei și sentimente ale acesteia. „Multe polemici sterile ale esteticii, multe neînțelegeri și puncte de vedere exclusiviste care împiedică deplina comprehensiune a artei s-ar evita — scria René Huyghe —, dacă în loc de a căuta, cu orice preț, principiul unic care ne-ar da cheia ei, a artei, am admite natura ei complexă, complexă pînă la a apărea contradictorie”¹⁰. Una este, arată același autor, cînd artistul povestește ceea ce a văzut sau conceput, mîrgininindu-se la realism și e altceva cînd acesta devine poetic. În prima ipostază el folosește limbajul descriptiv, iar în a doua, utilizează resursele sugestiei poetice, puternic stimulate în cazul limbajului pictural de arhitectura liniilor, a culorilor și formelor. Din această cauză nu fiecare receptor reușește să descifreze sensurile estetice, semantice sau afective ale unei opere de artă. Acest lucru este mai mult sau mai puțin dificil în funcție de complexitatea sau banalitatea limbajului folosit, precum și de capacitatea de asimilare a privitorului, dotat sau nu cu sensibilitate, gust și înțelegere artistică.

Complexitatea limbajului artistic face ca în fața unei opere plastice (de pictură, grafică sau sculptură), răspunsurile să fie în general foarte diferite de la un subiect la altul. Chiar în situațiile de citire relativ clară a semnificațiilor, impresiile de finețe și intim detaliu nu pot fi decît unitare dar, în nici un caz, identice. Și acest lucru se datorește în special caracterului conotativ al limbajului artistic (adică a ambiguității și

plurivocității lui), pendulării lui între clar și esoteric, la care se mai adaugă, nu într-o măsură mult mai mică, diversitatea și complexitatea filtrelor personale, a conștiinței în general.

Dar și în situația când privitorul colaborează cu artistul pentru descifrarea imaginilor, așa cum observă Ernst Gombrich, mergînd pînă la transformarea realității artistice în realitate obiectivă, ceea ce echivalează cu procesul psihologic de formare a unei iluzii ¹¹, se impune să arătăm că expresiile lucrărilor plastice nu sînt univoc traductibile, datorită caracterului lor polisemantic. Expresia artistică fiind ineputabilă ca sens, iluzia de care vorbește Gombrich nu poate fi raportată decît la una din nenumăratele interpretări posibile a imaginii respective.

Sigur că dificultatea de pătrundere sensibilă și decodificare rațională a limbajului artistic crește în raport direct proporțional cu evoluția artei, de la reprezentarea clasic-realistă, la cea abstract-modernă a imaginii plastice, de la figurativ la nonfigurativ, de la o cantitate mai mică la una mai mare de semne și, implicit, de informație semantică și estetică, așa cum va rezulta și din experimentul nostru.

După cum este știut, limbajul artistic are o dinamică a lui, este supus unui proces continuu de înnoire și inovație. În epoca noastră, observă Alvin Toffler, viteza de modificare în structurile artei este atît de mare, încît unele curente dispar înainte ca oamenii să fi pătruns semnificația și sensul limbajului respectiv. Schimbările parvin atît de rapid în succesiunea lor (compară ritmul rapid de apariție a școlilor de pictură din secolul nostru cu cel din veacul trecut), încît „relațiile omului cu imaginile simbolice devin din ce în ce mai temporare“, evoluînd spre impermanență ¹².

Dincolo însă de această viziune recunoscut alertată, din concepția autorului citat, tendința spre originalitate este o necesitate dovedită de întreaga dezvoltare a artei, recent de estetica și psihologia informațională. Această preocupare pentru nou n-ar trebui să atingă acel punct în care repertoriul artistului și receptorului devin opuse, disjunctive. În practică însă, se ajunge inevitabil uneori într-o situație de incomunicabilitate, dar acest moment poate fi depășit. Congruența între repertoriul celor doi termeni, al emițătorului și receptorului, va interveni în timp, odată cu formarea sau utilizarea unui fond comun de semne. Să ne gîndim, de pildă, la limbajul unor artiști și nu îi vom enunța decît pe Brâncuși și Cézanne a căror operă, numai după ce a fost codificată prin interme-

diul informației culturologice, a devenit patrimoniul comun al artei, abia după 20—30 de ani de la realizarea ei. Tocmai pe acest punct de vedere — codificarea în timp a expresiei artistice — se va întemeia una din ideile de bază ale prezentei lucrări și anume că această codificare a sensurilor și semnificațiilor specifice ale semnelor nu este prealabilă și nici nu se realizează pe baza unui proces simultan; ea se desăvârșește istoric și nu spontan psihologic, așa cum vom argumenta în capitolele următoare.

Nici decodificarea, ca operație inversă, nu se produce instantaneu cu înregistrarea perceptivă a simbolurilor artistice; de exemplu, semnificații plastici și muzicali nu se vor dezvălui niciodată de la bun început, sub toate aspectele, receptorului, ci numai după repetate și, uneori, îndelungate contemplări, așa cum a dovedit experimental Max Dessoir, experiment asupra căruia vom reveni în ultima parte a lucrării.

Simbolul este specific reflectării lumii în imagini sintetice, iar acolo unde acesta nu există, afirmă H. Read, nu putem vorbi de un mod de exprimare artistică. El motivează, alături de alți cercetători, că „arta a fost întotdeauna și trebuie să rămână un mod de exprimare simbolică”¹³ care, am adăuga noi este, în anumite limite, tot o formă de codificare a informației estetice.

Sintem de acord cu H. Read că arta se exprimă simbolic și cu G. Pfeiffer că aceasta transportă informație, „vehiculează semnificație” care, în esență este infinită și, în parte, nerațională¹⁴. Evident, aceste puncte de vedere aduc noi elemente la faptul că arta este complexă și nelimitată ca manifestare și receptare. Ceea ce credem că poate fi reținut din această problemă se referă la faptul că expresia artistică, fiind produs al procesului creator, reflectă parțial mai bine zonele inconștientului decât limbajul logic.

Revenind, facem precizarea că simbolurile (și există o mare diversitate de simboluri) au, la început, caracterul unor adevăruri intime, personale care, numai în timp, se generalizează și devin date accesibile. Până la acel moment al iluminării drumul nu este întotdeauna scurt, mai ales că expresia artistică, după cum arată M. Dufrenne, poate fi clară sau ambiguă, tot așa cum există idei limpezi sau idei confuze¹⁵. Unii artiști reușesc să se adreseze interlocutorului individual sau colectiv, cu o strălucitoare elocință, în vreme ce alții rămân obscuri în actul comunicării. Cu această idee se asociază una din remarcabilele observații a lui Hippolyte Taine

care, făcînd o comparație între Giotto și Rafael arată că, deși amîndoi au dat dovadă de originalitate, măiestrie, armonie cromatică, „frumusețe a închipuirii“, primul s-a „bîlbiit“ în privința limbajului artistic, în timp ce Rafael „a vorbit“. Această incompletă articulare a expresiei artistice H. Taine o pune, în cazul lui Giotto, pe seama unei insuficiente cunoașteri a anatomiei umane și a neevidențierii valorii acesteia, așa cum o făcuse antichitatea¹⁶ și așa cum avea s-o reia, la un nivel superior, Renașterea.

Dacă în cazul codului rutier avem de-a face cu o semnificație clară, univocă, limbajul fiind perfect socializat, în privința operelor plastice, care sînt niște intermediare între obiect și subiect, avem de-a face cu un mesaj ce se constituie în acțiune, în procesul comunicării. Pornind de la aceste premise René Berger ajunge, după părerea noastră, la una din cele mai perene concluzii în ordinea ideilor urmărite și anume: „Arta — spune el — transformă actul comunicării într-o geneză“¹⁷. Acest adevăr intuit de noi independent de aserțiunea autorului citat, rezultă din faptul că opera de artă, grație creatorului, exprimă într-un stil propriu, original, deci unic și inimitabil, conținutul său de idei și sentimente. Descifrarea semnificațiilor proprii fiecărei lucrări se realizează în procesul comunicării artistice, proces ce se naște și se dezvoltă într-un anumit spațiu cultural-istoric. Ea începe și se desăvîrșește în timp, consacrînd un anumit limbaj, numai după ce se va fi încheiat operația de codificare a simbolurilor artistice.

În continuarea acestor gînduri edificatoare vine și afirmația lui Maurice Merleau Ponty care constată, pe bună dreptate, că „Arta e prin definiție limbajul a ceea ce nu este încă (subl. n.) exprimat, codificat în formule stagnante (...) fiind prin excelență demersul pe care îl săvîrșește pentru a găsi o formă, reprezintă impulsul interior ce tinde către un vid predestinat umplerii“¹⁸.

Fenomenul codificării, ce intervine în procesul comunicării odată cu apariția unui limbaj, nu trebuie înțeles mecanic. El contribuie la circumscrierea simbolurilor artistice, a semnificației lor, dar nu va fi niciodată încheiat, va suferi modificări și adăugiri pe tot parcursul receptării unei opere de artă. Luînd un exemplu cvasicunoscut, vom fi de acord că limbajul lui Țuculescu, deși stabilizat și cantonat într-un anumit context cultural-artistic, el va fi permanent explorat, se vor contura numeroase interpretări care îi vor adăuga noi sensuri estetice, semantice și afective. Cu cît această informație culturologică

va fi mai bogată, cu atît căile de acces spre inima operei lui vor spori.'

În plus, codurile existente invocate aici nu sînt automat valabile unui grup de creatori, unei arte sau unei opere în totalitatea ei; de altfel, universale sînt numai mijloacele și nu modalitățile de expresie. Acestea din urmă sînt specifice oricărui autor, motiv pentru care limbajul artistic are o geneză a formării și comunicării lui, fundamental diferită de cea a limbajului vorbit, așa cum va rezulta din dezbaterile capitolului următor.

Putem conchide, așadar, că arta este deci un limbaj ce se exprimă și comunică prin LIMBAJE care, numai printr-o fericită îmbinare a particularului cu generalul, pot trece din sfera individualului în cea a universalului. Marea aventură începe însă atunci cînd vrem să traducem semnificațiile particulare ale unui limbaj plastic în limbaj vorbit. Pierderile de sens sînt incomensurabile într-o asemenea operație. Așa cum spiritul intrinsec al unei limbi este greu traductibil într-o altă limbă, așa cum Eminescu sau Creangă este dificil, ca să nu spunem imposibil transpozabil într-un alt lexic, tot astfel, dacă nu într-o măsură mult mai mare, se întîmplă atunci cînd se încearcă transpunerea informațiilor dintr-un cod neverbal, în altul verbal, respectiv din codul semnelor plastice în cel al semnelor sonore vorbite. Pierderile, în ultimul caz, sînt mult mai mari avînd în vedere că se confruntă două sisteme de codificare (simbolizare) diferite. Acest aspect este nu rareori sesizabil în încercările neputincioase ale unor cronicari de a se face interpreții unor opere plastice, cu un caracter evident ambiguu, sau inefabile în esența lor, intraductibile. În această situație avem de-a face, în cadrul unei fericite împrejurări, cu un releu care preia afectiv o parte din informație, dar nu o poate retransmite decît într-o mică măsură.

Unul dintre primii teoreticieni riguroși ai limbajului artistic, văzut în opoziție cu cel științific, este Pius Servien (Pius Șerban Coculescu) ¹⁹.

I.3.2. LIMBAJ ARTISTIC ȘI LIMBAJ VERBAL: IDENTITATE, UNITATE ȘI DISOCIERE

În privința raportului dintre limbajul artistic și cel verbal există, după părerea noastră, trei opinii distincte: una substituie reciproc cele două forme de comunicare, alta consideră că între acestea se află anumite funcții comune, iar

ultima argumentează că diferențele sînt radicale, cele două limbaje fiind ireversibile unul celuilalt.

Pentru prima poziție este caracteristică formula culturii clasice preluată și relansată sub forma dictonului : „Poema loquens pictura : pictura tacitum poema“ (Poemul este o pictură care vorbește, iar pictura este un poem mut). În această interpretare, în timp ce limbajul conceptual este asemănat și echivalat cu o succesiune de imagini picturale elocvente, limbajului pictural i se atribuie — după cum remarca R. Huyghe — posibilitatea de a transpune printr-un fel de „mot à mot“ vizual idei distincte, asemănătoare celor exprimate prin cuvîntul vorbit sau scris. Unii înțeleg același lucru prin expresia aforistică a lui Horațiu „...ut pictura poesis“ (poezia este ca și pictura).

Psihologic, această eroare se explică prin imposibilitatea omului de a evada din structurile riguroase ale principalului său mod de comunicare interumană (modalitatea verbală) și, în consecință, o transferă mecanic asupra celorlalte limbaje. Cu alte cuvinte, receptorul neavizat recurge la o extindere forțată a modelului verbal asupra celui neverbal, a figurativului asupra nonfigurativului, a imaginii vizuale asupra celei sonore etc.

Pe o poziție intermediară se situează cei care susțin că între limbajul plastic-grafic și cel vorbit există unele aspecte și funcții comune. Printre aceștia, Corrado Maltese, din perspectivă semiologică, apreciază că ambele forme de limbaj au „facultăți expresive“, se slujesc de elemente distincte dar organizate, reflectă lucrurile și relațiile lor, avînd în final aceeași funcție, funcția de comunicare ²⁰.

Pe o platformă pînă la un punct similară se află și psihosociologul Pierre Francastel, care consideră că între limbajul plastic și cel verbal există o anumită unitate : pe de o parte, fiecare posedă un anumit cod, bazat pe sisteme proprii de semnificații iar, pe de altă parte, sînt purtătoare ale unor mesaje. De asemenea, se pot stabili anumite echivalențe, formale am spune noi, nu și de conținut, motiv pentru care opera de artă este ireductibilă la posibilitățile de fixare și comunicare conceptuală. Reduse la scară aceste echivalențe s-ar rezuma, după același autor, la următoarele componente : elementele limbajului verbal, vocabularul (monemele) și alfabetul (fonemele) ar corespunde, în cazul limbajului plastic, obiectelor figurative și respectiv spațiilor și cîmpurilor figurative ale operei ²¹. Deși se pot stabili aceste corespondențe — arată

P. Francastel — între elementele relativ paralele ale celor două limbaje, cel plastic prezintă căi inaccesibile altor tipuri de experiență sensibilă, moduri de cunoaștere și comunicare.

Într-o altă operă a sa, *Realitatea figurativă*, autorul citat stabilește și alte disocieri între cele două modalități de exprimare și comunicare interumană cu toate că, precizează el, „Nu trebuie să ne reprezentăm diferitele sisteme, lingvistice, muzicale, plastice, ca funcții independente ale spiritului. În elaborarea tuturor sistemelor de expresie intră în joc toate capacitățile spiritului“²². Specificitatea sistemelor, diferențelor sesizabile după P. Francastel, se referă la legăturile elementelor componente din cadrul unei structuri, pe care el le vede în ordinea combinatorie a acestora și nu în elementele ce compun un limbaj. Din această ordine combinatorie se întemeiază un limbaj numai atunci când un artist surprinde „elementele reperabile și pentru alții“. Acest lucru înseamnă că șapte note sau șapte culori nu formează un limbaj doar prin simpla lor prezență fizică, ci numai în măsura în care artistul le combină în așa fel încît ele să alcătuiască un mesaj descifrabil.

Pe linia trăsăturilor care diferențiază în mod absolut arta de limbajul conceptual, Francastel mai invocă un argument ce apare, după părerea noastră, discutabil pentru concepția sa de ansamblu. În timp ce prima este reprezentată printr-un obiect figurativ alcătuit din volum, forme și culoare completăm noi, cel de al doilea este un „lanț vorbit“ ce poate fi fragmentat în moneme și foneme. În schimb, și aici consemnăm o inconsecvență a autorului, o operă figurativă este imposibil de descompus în elementele sale. Nedumerirea își are originea în faptul că Francastel, după ce subliniază în lucrarea sa *Pictură și societate* că monemelor le corespund obiectele figurative, iar fonemelor, spațiile și cîmpurile figurative, se dezice în *Realitatea figurativă* atunci când recunoaște numai posibilitatea de fragmentare a „lanțului vorbit“, dar nu și a obiectului figurativ²³.

Din suita punctelor sale de vedere asupra acestor probleme am reținut o idee care se referă la diferențe reale, corect semnalate în privința celor două moduri de comunicare. Dacă lanțul sonor al vorbirii este omogen, avînd continuitate și folosind elemente de același tip, spațiul plastic include elemente ce nu sînt nici de același nivel de abstractizare, nici de invenție, remarcă, cu deplin temei, autorul²⁴.

În comparație cu lexicul care are o constantă a sa, limbajul artistic este într-adevăr labil, ambiguu și, de aceea, susceptibil de multe interpretări. Cu același fond de cuvinte înțelegi în mod obișnuit orice lucrare literară ; în schimb, cu aceleași mijloace de expresie plastică (culoare, formă, linii, volum), nu descifrezi orice operă de artă. Acest lucru se datorește faptului că limbajul artistic este mai mult decît o „metaforă aproximativă”²⁵, ceea ce îl face transpozabil în parafraze²⁶ dar, în nici un caz traductibil în noțiuni, deși figurile și formele, prin aspectul lor sugestiv și aluziv, au anumite înțelesuri și semnificații reale.

Alte aspecte legate de înțelesul și specificitatea celor două modalități de expresie și comunicare sînt analitic prezentate și de R. Huyghe în cunoscuta lucrare *Puterea imaginii*, unde afirmă : „Dacă limbajul artei trebuie să recunoască neta superioritate a limbajului ideilor, în măsura în care se confruntă cu probleme intelectuale, el îl întrece atunci cînd ideile clare și cuvintele sînt depășite de un conținut a cărui natură le scapă”²⁷. Este vorba de acel inefabil imposibil de cuprins în sensurile semantice ale limbajului vorbit dar este surprins cu posibilitățile subtile ale expresiei artistice. Din această diferență de conținut reflectat și cuprins în imaginea artistică și concept rezultă, în fond și ireductibilitatea lor. Alte trăsături sînt caracteristice informației estetice, în raport cu particularitățile informației semantice ; dar despre acestea vom vorbi în capitolul următor. Pînă atunci însă se impun anumite concluzii parțiale care, în mare măsură, sînt deja cristalizate.

Structuralismul lingvistic a introdus distincția conotativ — denotativ pentru limbajul literar și, respectiv, pentru cel științific, fiind apoi extinsă asupra artei și a disciplinelor exacte în general. Limbajul conotativ, specific artei, este indirect, imprecis, plurivoc, ambiguu, relativ opac, cifrat, original ca expresie, frizînd uneori cripticul și ezotericul. Din această cauză stimulează reflexivitatea, capacitatea de asociere, imaginația și contemplarea.

Limbajul denotativ, utilizat de științe, este direct, precis, tranzitiv, univoc, transparent, descifrat, banal, a cărui rigurozitate obligă la construcții logice²⁸.

Din această confruntare de poziții și argumente, legate de cele trei opinii menționate la începutul capitolului, rezultă ideea conform căreia disocierea și diferențierea celor două limbaje are de partea sa nu numai cei mai mulți adepți, dar și cele mai numeroase argumente.

Dincolo de aceste considerente și opinii este locul să remarcăm aici faptul că limbajul denotativ reflectă realitatea prin latura rațională a conștiinței, în vreme ce limbajul conotativ exprimă și reprezintă ambele registre ale psihismului nostru : conștientul și inconștientul.

Sensibilitatea artistică, prin mecanismele complexe ale procesului de creație, explorează și scoate la suprafață, asemenea unui „scafandru hiper-receptiv“, nu numai semnificații adinci plăsmuite la nivelul conștiinței, ci și simboluri ascunse, gestate în zonele abisale ale inconștientului. Ultimele scapă, deocamdată, controlului nostru obișnuit și, din acest motiv, spațiile intime și profunde ale psihismului uman, ca și geneza limbajului simbolic de origine arhetipală sau actuală, trebuie explicate prin contribuția interdisciplinară a esteticii, semioticii, psihologiei, sociologiei etc.

II CÎTEVA DISCIPLINE MODERNE ȘI PROBLEMELE LIMBAJULUI ARTISTIC

II. 1. ESTETICA INFORMAȚIONALĂ ȘI COMUNICAREA

Din problemele, caracteristicile și funcțiile limbajelor (geneză, fixare, exprimare, prelucrare, comunicare, cunoaștere etc), teoria informației se ocupă cu predilecție, după cum menționa Claude Shannon, de modelul matematic al comunicațiilor prin semne. Prin această trăsătură esențială teoria informației are implicații deosebite în estetica informațională, semiotică, psihologie, pentru a nu enumera decît acele discipline indispensabile, după părerea noastră, studierii aprofundate a temei propuse : limbajul culorilor și formelor. Folosindu-se de semne (cromatice și configuraționale) încărcate cu semnificații transmisibile, acest limbaj constituie inevitabil obiectul comun de cercetare al științelor amintite.

Este locul și momentul să subliniem că în contextul prezentei lucrări nu trebuie identificat limbajul culorilor și formelor cu cel artistic sau plastic (utilizat în pictură, grafică, sculptură etc.) deoarece avem în vedere sfera mai mare de manifestare a acestuia, atît în domeniul esteticului cît și al nonesteticeului (urbanistică, arhitectură, respectiv semnalizări rutiere, industriale etc.). Am consacrat, totuși, în aceste capitole un spațiu mai larg limbajului artistic, caracteristicilor lui, pentru că atît culorile cît și formele, cu funcțiile lor expresive, au un cîmp întins de exprimare, mai ales în domeniul artelor plastice, unde noțiunea centrală a informației este semnificația estetică, semantică și afectivă dată de emițător și asimilată de receptor prin intermediul unui cod de semne, cel puțin parțial comun.

Estetica informațională, preluând noțiunile consacrate de teoria informației (mesaj, cod, redundanță etc.), scoate în evidență faptul că actul comunicării artistice nu poate avea loc decît în măsura în care există : a) un emițător (creator) a cărui menire este să extragă semne dintr-un repertoriu comun și să le structureze conform unor legi specifice ; b) un canal pe unde mesajul să fie transmis în timp și spațiu ; c) un receptor care să perceapă semnele cuprinse într-o operă-mesaj, să le compare și să le identifice cu cele stocate în propriul său repertoriu memorat, dar supus, în cazul omului, legilor uitării ²¹.

După Max Bense (cel care a utilizat pentru întîia oară termenul de estetică informațională, în 1957), omul este emițător de stări și informații estetice ; primele corespund unor caracteristici estetice (de frumos, urît, grotesc, sublim etc.) și sînt purtătoare ale unor informații ce se exprimă dintr-un repertoriu de semne susceptibil de a fi concretizat în opere-mesaj, în raport cu anumite reguli ale artei sau domeniului respectiv.

Același autor face deosebire între opera de artă și informația estetică, ultima avînd o sferă mai largă de cuprindere, întrucît ea poate fi transmisă și prin intermediul altor purtători ca, de exemplu, produse tehnice, reclame, design etc. Ambele expresii se supun unei analize din punct de vedere informațional numai CONSTATATIV, nu și interpretativ. Explicația se află în aceea că această disciplină, estetica informațională, acordă atenție doar „conținătorului“ (adică ambalajului, semnului, purtătorului), nu și conținutului informației estetice (sensului, considerentelor estetice, emoționale). Această ignorare, ca modalitate voită de cercetare sugerează, pe un alt plan, optica unui „behaviorism estetic“, mecanic și rigid, așa cum permite aparatul matematic și statistic de care se folosește.

Opera odată constituită, pentru a ajunge la receptor, trebuie transmisă printr-un canal sau, în cazul cînd aplicăm modelul în psihologie, poate fi percepută printr-un contact nemijlocit cu aceasta, pe calea directă a simțurilor. Din receptarea mediată, nemediată sau cumulată, vor rezulta și anumite diferențe în transmiterea și înțelegerea mesajului. Se dovedește astfel că, de cele mai multe ori, canalul este nu numai perturbator, dar el influențează și conținutul informațional al operei emise, așa cum se întîmplă atunci cînd un roman este citit și apoi văzut într-o transpunere dramatizată sau cinema-

tografică. Diferențele sînt și mai evidente dacă luăm o pictură transmisă prin canale diferite. Una este s-o vezi în original, alta pe o reproducere, altceva transpusă pe peliculă color sau alb-negru. Confruntînd semnele recepționate pe aceste canale vom constata că ele nu coincid valoric și, din această cauză, o singură sursă ne poate conduce la formarea unei imagini false despre opera unui artist. Nimic nu este mai greșit ca încercarea de a-ți face o impresie globală despre un pictor privind numai reproduceri, oricît de fidelă ar părea redarea configurațională și cromatică a lucrărilor.

Credem că asemenea considerente l-au determinat pe McLuhan să emită aserțiunea "The medium is the message"³⁰. Sigur că această afirmație a fost făcută în spiritul teoriei și esteticii informaționale și, de aceea, ciberneticianul A. Moles consideră că „mesajul este un grup finit, ordonat de elemente prelevate dintr-un repertoriu, constituind o secvență de semne asamblate conform anumitor legi”³¹. În funcție de canalul de transmisie (de tehnica lui), chiar dacă ordinea elementelor rămîne aceeași, secvența de semne se schimbă în scară valorică și, în consecință, și mesajul suferă influența acestor modificări.

În situația cînd recepția are loc direct prin intermediul simțurilor (a canalului optic sau auditiv), mesajul capătă structura determinată de calitățile și deficiențele variabile ale subiectului.

În consecință se impune un punct de vedere nou conform căruia mesajul, deși este riguros constituit în momentul emiterii lui, nu este conservat pe parcursul transmiterii și recepției sale.

Cu aceste considerente am ajuns la cel de al treilea moment al comunicării, în cadrul căruia cele două verigi principale sînt receptorul și mesajul. Odată creată, opera de artă ajunge, prin mijlocirea unui canal, la subiectul receptor. La acest punct terminus al comunicării începe receptarea care se realizează cu o mai mare sau mai mică dificultate, de la caz la caz, în funcție de anumite date ale problemei. Citirea, descifrarea sau decodificarea operei-mesaj este condiționată de capacitatea de percepție, de cunoașterea semnelor (codului), în situația noastră, a formelor și culorilor, a semnificației lor, de gradul de organizare a depozitului de cunoștințe și date stocate în memoria primitorului. Complexitatea informației crește proporțional cu numărul de semne.

Conform lui M. Kiemle, capacitatea de admisie (de înregistrare perceptivă pe unitatea de timp) are ca limită superioară 16 biți (cca 3—4 semne) pe secundă. „Pragul estetic” maxim de prelucrare (sau capacitatea de rezoluție) nu poate depăși 160 biți (cca 30—40 semne) într-o perioadă determinată de 10 secunde. Se consideră că ceea ce depășește aceste limite nu mai poate fi perceput unitar.

În acest interval se produce pe plan mintal operația de confruntare și recunoaștere a datelor fizice ce se realizează în trei etape: identificarea semnelor cunoscute de subiect cu cele existente în comunicare; punerea în relație a acestora; echivalarea legăturilor dintre semne cu semnificația relațiilor dintre ele și sensul întregii configurații ³².

Acestea fiind, în mare, fazele intime ale decodificării, nu ne este permis să reducem procesul la schema de mai sus, întrucât el este mult mai adânc, implicând pe lângă particularitățile tipului psihologic și ale colectivității socio-culturale, complexitatea sau simplitatea receptării în cazul limbajului artistic.

Dacă un mesaj are un mare grad de originalitate, datorită unor combinații imprevizibile a semnelor din repertoriul cunoscut, atunci receptorul nu-l poate decodifica; invers, când opera este banală sub raportul limbajului, descifrarea este completă. De aici, A. Moles a formulat legea care în teoria și estetica informațională se leagă de redundanță: „Inteligibilitatea unui mesaj variază deci în raport invers cu informația” ³³ și, implicit, cu numărul semnelor; ea este maximă în cazul unei lucrări absolut comune (obișnuite) și redusă la zero în situația unei opere complet originale (inedite).

În ceea ce privește termenul de redundanță adoptat de M. Bense, H. Frank, A. Moles ș.a., el a fost preluat de la Cl. Shannon: redundanța măsoară cantitatea medie a elementelor de control existente într-un mesaj, alături de elementele de informație. Redundanța este o caracteristică globală a unui mesaj, ea crește când entropia descrește. În domeniul comunicației estetice se folosesc ca elemente redundante: repetiția, simetria, echivalențele, asemănarea, alegoria, onomatopeea sau alte licențe și figuri de stil care contribuie la mărirea inteligibilității unui mesaj.

Atît pentru estetica tradițională cît și pentru cea informațională, mesajul rămîne esența comunicării, partea cea mai elocventă a operei de artă. Dar, în timp ce, pentru prima, mesajul este doar o componentă spirituală transmisibilă a unei

lucrări, partea ei ideologică, morală, estetică, afectivă, educativă. pentru estetica informațională, el se confundă cu opera însăși sub aspectul ei formal, interesînd-o constatativ, așa cum am mai arătat, doar semnele, conținătorul, nu și conținutul ei. În această ultimă accepție, semnele elementare (cuvintele, notele, culorile, formele etc.) combinate în structuri imprevizibile de către creator, reprezintă cărămizile din care se clădește mesajul, obiectul estetic, sau lucrarea de artă, purtătoare de informație comunicabilă.

Consemnînd în această ordine de idei că „mesajul în artă este forma cea mai directă a comunicării interindividuale”. Mircea Mancaș apreciază că marii creatori și-au utilizat tot potențialul lor pentru a converti „stările lor subiective, fondul intim de esență emotivă. în forme autentice de expresie poetică, plastică, muzicală”³⁴, în opere viabile încărcate cu un conținut de idei și sentimente nedemonetizabile în timp și spațiu.

Deși mesajul, prin construcția lui semiologică, este unitar, fiind alcătuit din elementele de expresie specifice fiecărei arte, el cuprinde, cum remarcă informatologii, două părți suprapuse : una semantică, alta estetică. Acest lucru este determinat. așa cum susține și Giulio Carlo Argan, de funcția dublă a semnului și, implicit, a informației purtate de acesta³⁵.

Cine cunoaște codul poate descifra mai ales mesajul semantic ; cel estetic fiind mai labil, este supus unor interpretări mai mult sau mai puțin ambigue. Semnificația mesajului estetic fiind foarte largă, nici decodificarea nu prezintă o precizie absolută și acest neajuns pornește de la însăși procesul formării limbajului artistic care, presupunînd invenție, îi este imposibil să respecte regulile exacte, rigide ale codificării obișnuite. Acest lucru explică (după A. Moles și C. Maltese) de ce un receptor, oricît de activ ar fi, nu poate da răspunsuri individuale la un mesaj estetic tipic ; el se impune prin răspunsuri publice generalizate care, după opinia noastră, decantează anumite sensuri susceptibile de a fi completate permanent în consens. Din convergența unor judecăți de valoare se cristalizează, în timp, sensuri comune ce consacră coduri specifice cu referință individuală, valabile numai pentru opera unui artist. De exemplu, *Pasărea măiastră* sau *Coloana infinită* ale lui Brâncuși, au astăzi un cod semantic și estetic precis dobîndit prin intermediul informației culturologice, după apariția obiectului artistic și nu înaintea lui, așa cum ar fi normal conform teoriei codurilor. Prin definiție, codul este dinainte cunoscut atât de emițător, cît și de receptor.

Din această perspectivă rezultă că estetica informațională preia mecanic expresia de codificare numai pentru a fi consecventă unui sistem metodologic. După părerea noastră însă, termenul de simbolizare ar fi mult mai potrivit pentru a răspunde adecvat sensului dorit, deoarece aceasta se realizează printr-o conveniență generală. Un simbol, de regulă, se consacră printr-un consens unanim acceptat, pe cînd un cod, în spiritul teoriei informaționale, se impune unilateral, prin voiața emițătorului.

În cîmpul larg al acestei argumentări vin și alte elemente. Dacă informația semantică ține de o logică universală, este enunțabilă, structurată, traductibilă în toate limbile, deci codificabilă, cea estetică este o informație personală, intraductibilă, cel mult transpozabilă. În timp ce aspectul semantic al unei lucrări de artă plastică, de pildă, constă în subiectul acesteia, în relațiile de echilibru, de perspectivă, de autonomie, care devin conexiuni între simboluri, aspectul estetic se referă la stilul lucrării, la proporția și armonia formelor și culorilor, la tonalitatea dominantă a cromaticii, la tipul de tușă etc., la elementele ce exprimă spontaneitatea, originalitatea și personalitatea artistului, implicit a lucrării³⁶, date ce nu pot fi cunoscute a priori de nici unul din termenii aflați în dialogul comunicării.

Subliniem, în acest sens, ca interesantă și subtilă observația lui A. Moles conform căreia, între mesajul semantic și cel estetic, există o compensare „contrapunctică” în comunicarea operei de artă, ceea ce înseamnă că ele se completează și se echilibrează reciproc, chiar dacă nu există niște legi precis consemnate în această direcție. Deși compensatorii, cele două mesaje nu „se lasă” prinse deodată, deoarece puterea de recepție a omului este limitată și, în consecință, îi este imposibil să sesizeze mai mult decît o anumită cantitate de informație. Obiectul atenției lui va oscila între acestea două. Dacă mesajul semantic este prea bogat sau complex îl va acapara în plan subiectiv pe receptor și, drept urmare, el va neglija descifrarea mesajului estetic și, invers, reciproca fiind valabilă. O altă variantă posibilă se ivește atunci cînd conținutul de idei și sentimente este inaccesibil; în această situație, subiectul va renunța la deslușirea lui, declinîndu-și interesul pentru asemenea lucrări.

Am realizat acest tur de orizont asupra cîtorva probleme fundamentale ale esteticii informaționale întrucît ele vor fi implicate în discutarea temei propuse, în unele cazuri devenind

puncte de referință. Invocarea lor se va face, însă, în mod critic deoarece, așa cum va rezulta, această nouă ramură a esteticii are virtuțile, dar și servituțile ei. Deși născută din dorința de a traduce intraductibilul, inefabilul expresiei artistice, după unii cercetători vrînd să salveze aberațiile și arbitrariul unor modernisme, ea nu poate cuprinde în sfera ei de interes și rezolvare decît acele sisteme foarte elaborate și construite ale operei optice, cinetice, precum și acelea care țin de arta combinatorie (permutațională) realizată cu ordinatorul ³⁷, recunoaște pînă și A. Moles, unul din corifeii esteticii informaționale.

Așa cum a reieșit din dezbaterile acestui capitol, disciplina în discuție nu are acces decît la informația semantică, singura traductibilă, cea estetică fiind necodificabilă datorită caracterului ei personal de „document privat“, cum afirmă Gillo Dorfles în *Estetica mitului* și, prin urmare, nu se poate descifra univoc și comunica. În prima categorie intră, în special, formele (semnele) care au fost sintetizate în anumite coduri ca : a) indicatoare turistice și rutiere, în total vreo 3000 ; b) gestmenii, poziții ale corpului în diferite ipostaze ; c) morfeme, forme folosite în arhitectură ; d) semne tipografice ³⁸ și alte configurații susceptibile de a fi descifrate ca sens. Nu intră însă în posibilitățile de citire a acestei discipline semnificațiile culorii, acestea făcînd parte din structura mesajului estetic.

Admițînd posibilitatea transpunerii unei picturi dintr-un cod în altul, din cel plastic în cel verbal, C. Maltese face o remarcă interesantă. Astfel el susține că ceea ce se pierde de regulă în cazul unei poezii, povestiri sau chiar al unei scrisori, atunci cînd se purcede la traducerea lor dintr-o limbă în alta, este egal cu gradul de perisabilitate informațională ce survine în momentul în care se trece la transpunerea unui tablou din limbajul său plastic în cel lingvistic ³⁹. Într-adevăr, o parte din încărcătura de semnificații și sensuri se pierde de-a lungul acestei operații de transbordare dintr-un cod în altul, dar nu aceasta reprezintă, din punctul nostru de vedere, cantitatea cea mai mare, ci aceea care nu se supune decodificării și, astfel, rămîne ascunsă în potențialul intraductibil al operei. Cronicile plastice, mai ales cele referitoare la compozițiile nonfigurative, unde mesajul estetic prevalează în raport cu cel semantic, constituie cele mai grăitoare exemple de ceea ce înseamnă încercarea de a face înțeles neînțelesul ; ele sînt, din acest motiv, contradictorii și nu complementare lucrării sau lucrărilor comentate.

Din cele arătate decurg și imperfecțiunile esteticii informaționale care nu poate acoperi decît anumite aspecte ale

comunicării. Dacă opera de artă sau un obiect estetic s-ar reduce la un mesaj grafic asemănător scrisului și la un lexic cu o morfologie și o sintaxă sistemic constituite, aceasta s-ar rezuma doar la o funcție de comunicare semantică și pragmatică în sens semiologic. Dincolo de aceste semnificații însă, limbajul artei plastice mai este purtătorul și altor valențe care declanșează în om stări afective, estetice, volitive, morale etc. Dar ele rămân în afara detectării informaționale, deoarece noua ramură a esteticii nu are posibilitatea de a le pătrunde și nici comunica.

Servituțiile ei mai decurg și din faptul că rămîne la suprafața vizibilă a expresiei artistice, imergența în lumea tăinuită a semnelor fiindu-i inaccesibilă prin mijloacele și metodele ei statistico-matematice. Estetica informațională constată, dar nu interpretează, consemnează aspectele pur fizice, fără a avea putința de a descinde dincolo de ele și acest lucru este, în esență, relativ puțin. Limbajul nu înseamnă numai comunicare; el presupune și alte momente și aspecte rememorate de noi, dar care nu fac obiectul acestei discipline, ele putînd fi abordate și deslușite cu ajutorul psihologiei artei, semioticii, sociologiei, culturologiei etc.

II. 2. SEMIOTICA (SEMIOLOGIA) ȘI IMPLICAȚIILE SALE

Dezvoltîndu-se în special ca ramură a logicii simbolice, semiotica — știința semnelor — este implicată și într-o serie de discipline de graniță ca psihologia, estetica, teoria culturii ș.a. Ea a fost dezvoltată de Ch. S. Peirce, iar ulterior, pornind de la lingvistică, preconizată de Fd. de Saussure sub numele de semiologie, văzută ca „o parte din psihologia socială și prin urmare din psihologia generală”⁴⁰, ce se ocupă de semne ca pattern stimuli sau „Gestalt”-uri, cu funcții și semnificații specifice în sfera conștiinței. Într-o formulare mai sintetică, putem afirma că semnul este o realitate senzorială ce se referă la o altă realitate pe care vrea s-o evoce. Psihismul are o structură semiogenetică și aceasta îi permite să producă semne și simboluri ce sînt apoi introduse în sfera comunicării și în procesul cunoașterii logice. După Jean Piaget, funcția semiotică sau simbolică apare în jurul vîrstei de 2—3 ani și se referă la posibilitatea copilului de a evoca obiecte și evenimente care nu sînt actual percepute prin imitație amînată (ce marchează începutul reprezentării), joc simbolic (sau de ficțiune), desen (sau imagine grafică), imagine mintală

(ori imitație interiorizată) și limbaj (sau evocare verbală) în sfera comunicării ⁴¹.

Estetica semiotică studiază limbajul artistic în concordanță cu rezultatele metodologice ale teoriei informaționale și structuralismului, dar numai sub aspectul strict al comunicării. Din această perspectivă ea cercetează particularitățile semnificației estetice, a specificității sintactice și funcționale a limbajelor, complexitatea mesajului, polisemia lui, procesul de codificare și decodificare a semnelor etc. Cercetarea semiotică a operei de artă permite, în colaborare cu disciplinele apropiate, să dea o mai mare valoare analizei estetice prin sporul ei de exactitate.

În ceea ce ne privește, vom considera culorile și formele semne, unități morfologice ale unei modalități specifice de exprimare și comunicare. atît în domeniile esteticului și artisticului, cit și în afara lor. Dacă forma are un echivalent semiotic în conceptul de *morfem*, pentru semnul cromatic propunem termenul de *cromem*, iar pentru formele colorate de *cromorfeme*. Semnele, sub numeroasele lor aspecte, materiale, naturale și convenționale, indică fenomene și procese obiective și subiective, precum și obiecte reale. Acestea se caracterizează în esență prin aceea că fac trimitere la altceva decît la ele însele, respectiv la obiectele lumii înconjurătoare, iar pe de altă parte, la semnificații, adică la funcțiuni de conștiință. De exemplu, semnele din arta cultă și populară (*cromorfemele*) au o corespondență obiectuală, reală și logică pe baza căreia emițătorul și, apoi, receptorul le identifică. Există, astfel, semne univoce (cînd unui semn A îi corespunde un singur obiect), fictive (unui semn A nu-i corespunde nici un obiect X), polisemice (unui semn A îi corespund N obiecte X), echivalente (unui obiect X îi corespund N semne) și, o ultimă situație, cînd între semne și obiecte există un raport nedeterminat (la N obiecte X corespund N semne A) ⁴². Charles S. Peirce, relansînd în accepție modernă termenul de semiotică, consideră că semnul nu reprezintă numai un obiect, ci și o funcție triadică ce ilustrează o relație între acesta, existență și conștiință ⁴³. Cu alte cuvinte, un semn este un element fizic utilizat de conștiință ca mijloc pentru a indica un obiect ce dobîndește o semnificație pentru un interpret. Acestea exprimă, de fapt, cele trei funcții ale semnelor și, respectiv, cele trei părți ale semioticii, așa cum le-a văzut Ch. W. Morris în lucrarea sa *Fundamentele teoriei semnelor: I Semantica* studiază raportul semnelor cu obiectele desemnate și semnifi-

cația lor, *II Sintactica* cercetează relațiile dintre semne în raport cu anumite reguli de combinare și ordonare, *III Pragmatica* consemnează modul în care omul înțelege și folosește semnele.

Semnul se află deci la baza semioticii sau semiologiei, el existînd doar în raport cu o conștiință care, cu ajutorul facultății sale imaginative și al inteligenței, l-a creat ca apoi, prin intermediul memoriei să-l utilizeze în comunicare. S-au format astfel limbajele în cadrul cărora realitatea a fost convertită în semne purtătoare de semnificații.

Pe lângă semne, ca elemente ale unor structuri simple, mai există supersemnele unor structuri compuse. Acestea din urmă, printr-o asamblare finită de semne, reprezintă o nouă însușire pe care semnele elementare nu o au. De pildă, anumite forme sau culori luate separat spun mult mai puțin decît dacă ar fi luate la un loc în configurația unei opere plastice articulate.

Dacă pentru Norbert Wiener o structură de semne (supersemne) în cadrul unui sistem formează o știre alcătuită dintr-un purtător material (semnal fizic) ce poate fi descris matematic și informația (știrea) propriu-zisă ce este definită în raport cu un emițător și un receptor⁴⁴, pentru M. Bense o structură de semne aflate în relație, constituie un mesaj estetic. Din punct de vedere „atomic“, acesta este alcătuit din mărimi fizice (culoare, luminozitate, volum, formă) care reprezintă tocmai elementele structurii : semnele⁴⁵.

Prin mijlocirea semnelor și supersemnelor opera-mesaj transmite receptorului intențiile emițătorului, stabilindu-se în acest fel dialogul comunicării. În conformitate cu punctul de vedere al lui B. Callieri și L. Frighi, intenția joacă rolul principal în comportamentul informațional atît în cazul creatorului, cît și în al beneficiarului artistic. „Vis à vis“ de această idee, se consideră că intenția concretizată în opera artistului aparține numai autorului, în timp ce impresia condiționează percepția receptorului.

Pentru a completa mecanismul psihologic al comunicării (și acest lucru va fi demonstrat în tratarea subiectului nostru), vom adăuga că procesul acesta este mult mai complex, el angajînd și alte caracteristici ce țin atît de particularitățile individuale ale personalității ambilor termeni (emițător și receptor) : vîrstă, sex, temperament, motivație, aptitudini, nivel de instruire, cît și de cadrul social-istoric etc.

Semnele din domeniul artei plastice (în cadrul cărora intră și cromorfemele) prezintă grade diferite de dificultate

nu numai în conceperea, dar și în receptarea lor, ceea ce în domeniul esteticii informaționale am consemnat cu prilejul discutării raportului dintre originalitatea limbajului (mesajului) și înțelegerea lui. Sigur, în arta abstractă (nonfigurativă), în raport cu cea tradițională (figurativă), semnele sînt mai puțin accesibile. După G. Dorfles, ele nu transmit „beneficiul nimic determinat sau determinabil conceptual și simbolic”⁴⁶ și, ceea ce am adăuga noi, este mai ales valabil în situația acelor opere dominate de arbitrar și hazard. Același autor consideră că numai hermeneutica înarmată cu o metodologie psihologică și psihanalitică este capabilă să stabilească specificul comunicării în domeniul atît de controversat al expresiei nonfigurative⁴⁷.

Din problematica semioticii mai disociem ca important pentru coordonatele prezentei lucrări procedeul simbolizării, larg folosit în logică, matematică, lingvistică etc., dar și în artă ca modalitate de expresie și comunicare a unor idei și sentimente, la prima vedere disimulate.

În mod comun simbolul se prezintă sub aspectul unui semn, obiect sau imagine concretă care evocă altceva decît ceea ce reprezintă. El se fixează printr-o convenție de grup, apoi se extinde la nivelul întregii colectivități, ca semnificație, fiind recunoscut și înțeles. Astfel s-a ajuns la stabilirea steagurilor de stat și a stemelor naționale, a altor simboluri de asociație, a însemnelor heraldice etc. Simbolurile au valabilitate numai într-un anumit context social-istoric, ele variind de la o cultură la alta. Un asemenea exemplu îl oferă simbolică culorilor, care diferă ca sens în timp și în spațiu. În evul mediu, de pildă, pentru a conota semnificația unor opere de artă se recurgea la simbolică numerelor, a culorilor, iar în cazul clădirilor, la așezarea acestora după punctele cardinale, la emblematica ornamentală, al căror conținut precis semantic fixa gradul de intenționalitate a autorului la o anumită semnificație.

Actul și funcția simbolică constituie puncte de larg interes pentru semiologi, dar și pentru psihologi care, indiferent de poziția lor ideologică, le-au legat de limbaj, de o anumită formă de comunicare verbală, grafică sau gestică, sonoră sau optică.

Pierre Janet consideră că limbajul a fost pregătit atît de apariția și utilizarea simbolurilor, cît și a semnelor. Prin intermediul lor se transmit anumite idei și sentimente. Deosebirea dintre simbol și semn se înfăptuiește, după același autor, prin-

tr-o legătură sau relație psihică diferită. În timp ce anumite însemne simbolice ale puterii (sceptru, bici, băț) se asociau în Egiptul antic cu emoția și frica de bătaie, semnul nu provoacă o participare afectivă, ci doar o convenție de grup ⁴⁸.

Alte puncte de vedere cu deschidere interesantă spre această problemă, adevărate repere de referință, sînt acelea invocate de Saussure. El definește funcția de simbolizare ca o posibilitate de redare a unui semnificat printr-un semnificant specific. S. Gideon socotește că natura esențială a simbolului rezidă în dorința arhaică a omului de a da o formă vizibilă invizibilului, sau de a reprezenta ireprezentabilul, de exemplu teama, neliniștea, „existența” amenințătoare a spiritelor etc. Această posibilitate de transpunere a precedat, după cum afirmă S. Gideon, arta însăși. Și numai într-o anumită perioadă a preistoriei cele două manifestări s-au contopit. Dacă în perioada musteriană, simbolurile erau lipsite de mesaj estetic, ele avînd doar o singură semnificație, desenele de la Altamira, El Castillo, La Passiega, Tassili sînt tot atîtea tentative spirituale de o mai mare anvergură unde sînt sintetizate într-o viziune specifică simbolul cu expresia artistică ⁴⁹.

Suportul psihologic al mecanismului de simbolizare ține, ca modalitate de comunicare complexă, atît de conștient cît și de inconștient. Jean Piaget afirmă că simbolul este produsul activității conștiente și inconștiente în același timp, așa cum și gîndirea (am adăuga și creația) este, sub un anumit aspect și produsul instanței conștiente și inconștiente a psihismului uman ⁵⁰.

Dacă despre „tehnologia” conștientă a simbolizării am făcut și prezentat cîteva considerații de care vom ține seama în abordarea problemei noastre, este mult mai greu de evidențiat substratul ascuns și arhetipal al inconștientului, dar convergent ca manifestare. Deși simbolul inconștient apărut în vise, în actul ratat și nevroze este un fenomen psihologic dificil de descris, se susține, în spirit freudian, că el poate deveni inteligibil și conștient în psihanaliză. În aceste condiții stabilirea semnificației unui simbol se face printr-un efort psihic ce presupune afinități asemănătoare cu sensibilitatea pentru deslușirea simbolicului în artă. Pacientul explorabil ar corespunde cu iubitorul (dar și cu creatorul de artă, completăm noi), iar psihoterapeutul cu criticul de artă care tălmăcește metafore obscure.

Într-adevăr, descifrarea unor simboluri de o anumită structurare (organizare) abisală reprezintă o operație relativ nebu-

loasă, metologia de transpunere fiind o chestiune de intuiție personală și multă experiență psihologică. Un anumit simbol oniric poate să însemne cu totul altceva decât reprezentarea, așa cum se petrec lucrurile și în arta suprarealistă.

Considerăm că este oportun să amintim deosebirile stabilite de Margaret Naumburg, așa cum rezultă ele din concepția celor doi reprezentanți ai școlii psihanalitice, Sigmund Freud și Gustav Carl Jung, cu privire la semnificația simbolului. În vreme ce pentru primul, expresia simbolică trădează numai experiența refulată din trecutul subiectului respectiv, pentru al doilea, ea ilustrează și anticiparea experienței viitoare a individului. Jung mai face deosebire între arhetip ca parte a structurii noastre psihice colective și ereditare și simbol legat în exclusivitate de biografia spirituală a fiecărui om⁵¹, așa cum de altfel, consideră și Freud.

Autoarea mai sus citată (Margaret Naumburg) a făcut cercetări psihologice, folosind ca metodă desenul și pictura spontană la psihonevrotici. Constatările ei au dus la concluzia că semnele simbolice rezultate din refulări merg de la linii de forță, la forme circulare, triunghiulare, embrionare și uterine, forme genitale masculine și feminine etc., în general, ușor interpretabile⁵².

În cazurile normale de exprimare simbolică în domeniul care ne interesează, al artei, aceasta capătă sensuri metaforice ce stimulează prin conținutul ei asociații de idei evocatoare privind universul material și spiritual al omului, natura înconjurătoare și natura umană.

Am putea conchide la acest specific că funcția simbolică înseamnă, pe de o parte, crearea și emiterea simbolurilor, iar pe de altă parte receptarea, decodificarea, folosirea și stocarea acestora în scopul comunicării interpersonale.

După cum este cunoscut, atât culorile cât și formele au semnificații simbolice ce vor fi prezentate și analizate, la momentul oportun, în cuprinsul lucrării de față.

II. 3. PSIHOLOGIA ȘI FUNCȚIILE LIMBAJULUI

Este știut faptul că psihologia tradițională (generală și experimentală) se ocupă cu cercetarea și studiarea tuturor fenomenelor legate de limbă și limbajul vorbit, nu însă și de comunicarea interumană prin intermediul imaginii plastice, care face obiectul esteticii, semioticii și, în mod deosebit, al

psihologiei artei. Este de neconceput însă o cercetare exclusivă din perspectiva uneia din disciplinele amintite, deoarece subiectul, respectiv limbajul, ne trimite la semiotică și psihologie, iar artisticul la estetică. În al doilea rînd, trebuie să avem în vedere că psihologia este inevitabil utilă aparatului de prospectare a esteticii și semioticii, iar acestea, la rîndul lor, sînt implicate în tratarea psihologică a limbajului. Ceea ce le deosebește rezidă în modalitatea de abordare a chestiunii în discuție ; în timp ce estetica (informațională) și semiotica (estetică) se concentrează numai asupra comunicării, psihologia cu o deschidere metodologică mai largă spre fenomen, face investigații asupra unei arii problematice mai întinse, inclusiv asupra funcțiilor sale specifice de *fixare*, *exprimare*, *comunicare*, *cunoaștere* și *influențare*. Acesta este și punctul de vedere complet, deoarece limbajul nu poate fi redus numai la momentul transferului de informații.

Disociind prin prisma psihologiei vom reaminti că în timp ce limba este considerată un fenomen social, limbajul este socotit o manifestare individuală, un proces psihofiziologic. Colectivitatea creează sistemul lingvistic (fonetica, vocabularul, gramatica) pe care copilul trebuie să-l preia învățîndu-l în primii ani ai evoluției sale ontogenetice. Spus altfel, acest lucru înseamnă că limba se transmite, dar nu se moștenește pentru că fiecare și-o însușește în mod personal sub forma limbajului.

În ceea ce privește limbajul artistic situația se prezintă cu totul altfel atît din perspectiva condițiilor sociale, cît și psihologice. În vreme ce influența mediului lingvistic este preponderentă și sistematică prin întreaga existență socială (inclusiv familială), înrîurirea estetică și artistică este mai mult sau mai puțin întîmplătoare în primii ani de viață, ea începînd să se manifeste organizat mai tîrziu, odată cu frecventarea învățămîntului preșcolar. Datorită acestor condiții, în timp ce un copil de trei ani se exprimă de regulă curent în limba lui maternă, la aceeași vîrstă numai unii dintre ei recunosc și verbalizează culorile și notele muzicale. Rezultă că premisele de context social (educațional) fiind fundamental deosebite, ele determină și o însușire diferențiată a limbajului vorbit în raport cu cel artistic. La toate acestea mai avem în vedere și condiționarea psihologică. Dacă mijloacele de expresie verbală (monemele) se învață dispunînd doar de predispoziții normale, iar elementele limbajului plastic (cromorfemele) se însușesc cu un minim de aptitudini, crearea lui se

realizează numai în prezența talentului. De asemenea, sub influența mecanismului generativ (în spiritul teoriei lui Noam Chomsky), limbajul vorbit se formează și se produce într-o manieră mult mai lesnicioasă și accesibilă decât cel artistic.

O altă caracteristică constă în faptul că limba posedă, pe lângă precizia semantică, un sistem de norme morfologice și sintactice mai clare decât limbajul artistic (în mod deosebit, cel plastic), care este ambiguu și nu dispune încă de o gramatică a formei și culorilor, cel puțin în măsura în care muzica și-a fundamentat o teorie privitoare la construcția expresiei sonore, în materie de solfegii, contrapunct, armonie etc.

Odată constituit sub forma concretă a unei structuri expresive (picturale, muzicale, gestice etc.), indiferent de particularitățile imprimate de creator, limbajul artistic se va caracteriza prin următoarele funcții: de fixare, exprimare, comunicare, cunoaștere și influențare.

Prin mijlocirea primei sale funcții limbajul fixează o experiență individuală sau de grup, cu ajutorul unor modalități de exprimare sonoră sau optică ce vor fi preluate de colectivitate, în măsura în care ele sînt semnificative, sugestive și concludente pentru ceea ce reprezintă simbolic din lumea înconjurătoare. Fiecare semn se consacră printr-o îndelungată practică socio-culturală și numai pe măsură ce conservă și exprimă date despre realități obiective și subiective de o anumită circulație socială.

În acest fel limbajul verbal și neverbal se formează și se dezvoltă ca un sistem viu, organic, ca depozit de informații și cuprinde straturi succesive din evoluția culturologică a unei colectivități umane.

Ținînd seama de aceste considerații, putem afirma că limbajul artistic este o instituție socială care se manifestă psihologic. Sub aspectul lui social este o parte a culturii, iar sub latura sa subiectivă, o parte a psihologiei.

Cea de a doua funcție a limbajului, aceea de exprimare, se referă la posibilitatea găsirii și fixării unor semne adecvate, purtătoare de informații. Acest lucru permite ca în locul obiectelor, fenomenelor și proceselor să circule simboluri capabile să le reprezinte cu semnificațiile și caracteristicile lor.

În modalitatea de exprimare a conținutului ideatic, estetic și afectiv al operei de artă, recunoaștem personalitatea creatorului. Ineditul expresiei artistice nu înseamnă întotdeauna și în aceeași măsură noutatea evidentă, limpede a conținutului. „Se întîmplă — ne avertizează Vasile Pavelcu —

să confundăm noutatea limbajului (...) artistic cu originalitatea conținutului ideatic, plastic, muzical sau literar⁵³. Este cunoscut că istoria artelor consemnează destui epigoni în lucrările cărora conținutul este îmbrăcat într-o haină aparent nouă, pentru a încerca să-l prezinte drept produsul unei creații neobișnuit de valoroase și originale. Dincolo însă de ierarhia axiologică a lucrării (aspect ce intră în atenția esteticii), este necesar să reținem faptul că limbajul (original sau nu), are printre principalele sale funcții, pe aceea de a exprima și comunica prin unități morfologice și structuri sintactice, un anumit conținut, o anumită informație.

Obiectivarea structurilor informaționale caracteristice psihicului uman se realizează prin transpunerea conținutului acestora pe purtători sau suporturi substanțial-energetice codificate, de natură verbală, grafică, picturală, auditivă sau vizuală. În acest fel se obiectivează intențiile de comunicare interumană, iar informațiile devin utilizabile și transferabile în timp și spațiu⁵⁴.

Comunicarea reprezintă momentul în care datele experienței noastre, fixate și exprimate în semne, circulă prin limbaj între emițător și receptor. Acest lucru caracterizează comunicarea interumană, reciprocitatea, dialogul, funcția activă a receptorului, spre deosebire de translația cibernetică în cadrul căreia comunicarea curge doar într-o singură direcție.

Dacă în cuprinsul dialogului vorbit schimbul de informații se face pe baza aceluiași cod, limbajul artistic presupune însă o comunicare în care emițătorul se exprimă într-un anumit fel (grafic, plastic), iar receptorul răspunde în altul (verbal), fapt ce explică neconcordanțe și pierderi de sens, atunci când se încearcă transpuneri dintr-o formă în alta.

Limbajul artistic oferă atât un transfer cât și un schimb de informații prin intermediul unor simboluri, dar în timp ce în teoria și estetica informațională semnul are un aspect pur fizic, măsurabil în biți, în comunicarea interpersonală, semnificanții sînt trecuți prin sensibilitatea și înțelegerea omului, ajutat fiind, astfel, să descopere aspecte, nuanțe și sensuri⁵⁵ și, după cum am mai arătat, scapă constatărilor statistico-matematice ale esteticii informaționale.

Imaginea artistică este purtătoarea nu numai a unor informații semantice și estetice, ci și a unei încărcături afective a cărei vibrație poate fi sesizată numai de sensibilitatea umană. Nu greșim dacă afirmăm că emoțiile însoțesc comunicarea în artă, sînt un fel de catalizator, o condiție a acesteia. Numai

atunci cînd creatorul și receptorul, prin mijlocirea operei de artă, se află afectiv pe aceeași „lungime de undă”, se realizează un dialog de apropiată sau identică amplitudine între cei doi termeni. Așa cum înțelegerea mărește gradul de comunicabilitate în cazul logicii sau matematicii, emoția ușurează comunicabilitatea și o generalizează la nivelul unui grup sau colectivități, în cazul artei.

Coloratura afectivă poate mări „conductibilitatea” și rezonanța mesajului estetic, dar îl poate și reduce cînd există sentimente anticipat nejustificate în legătură cu un artist și opera acestuia, comunicarea fiind „interzisă”, iar dialogul de neconceput.

Ideile și sentimentele, neputînd circula în forma lor pură, au nevoie de un purtător, de un semnal fizic, obiectiv, concretizabil senzorial în expresii sau imagini grafice, cromatice, gestive, sonore etc. Pentru a fi comunicabile, semnalele sînt codificate psihologic atît la nivelul percepției, cît și la cel al înțelegerii umane. Receptorul este supus acțiunii diferiților stimuli externi care reprezintă mesaje informaționale. Prin intermediul analizatorilor specializați, mesajele sînt traduse (transpuse) în impulsuri nervoase de o anumită frecvență și dispoziție spațio-temporală într-un alfabet specific, codificat, ceea ce obligă ca fiecare informație să fie trimisă întotdeauna cu aceeași adresă și stocată pe registre diferențiate ca problematică. După ce operația de codificare suferă trei modificări succesive la nivel subcortical și cortical, impulsurile codate ajung în cortex sub forma unor imagini. Acestea sînt supuse aici unor confruntări și interpretări cu semnele mai vechi înmagazinate în blocul memoriei de lungă durată, unde se află și semnalele stării de motivație și modelele etalon. Totalitatea transformărilor și operația de interpretare constituie procesul de decodificare care, la nivelul structurii perceptive, au drept scop identificarea stimulilor și a mesajului inițial perceput⁵⁶.

Prin această operație de codificare perceptivă obținem recunoașterea sau identificarea obiectelor estetice și artistice, în ultimă instanță, a semnalelor cuprinse în structura acestora : culori, linii, forme, volume etc. Știm însă că orice semnal este purtătorul unei semnificații care se poate tălmăci numai pe măsură ce aceasta este cunoscută așa cum a fost ea stabilită prin intermediul procesului social de codificare, căruia i se adaugă interpretările personale.

Omul, ca sistem informațional, nu numai percepe și stochează datele ce-i vin din lumea externă, ci le prelucurează

și le apreciază în funcție de nivelul său psiho-socio-cultural, pentru ca apoi să le exprime și să le comunice în conformitate cu structura propriei sale conștiințe.

Dacă la animale psihicul se construiește pe o structură ereditară programată, fixă și determinată de specificul speciei, la om acesta se formează „pe scheme individuale” concertate social. Din acest punct de vedere, ființa umană reprezintă cea mai complexă capacitate de cuprindere și transportare a informației, cu cel mai mare grad de independență și libertate în interpretarea și aprecierea ei. Acest lucru se realizează în procesul comunicării în practica prelucrării diferitelor tipuri de semnale⁵⁷. Putem deduce că, așa cum un arheolog, pe baza experienței dobândite, va ști să descifreze semnele unor vestigii descoperite, la fel criticul de artă va reuși să deslușească semnificațiile multiple, dar ascunse, ale unei opere de artă nonfigurative.

Limbajele, inclusiv cel artistic, reflectînd în forme specifice realitatea înconjurătoare, contribuie la procesul cunoașterii. Informațiile fixate, exprimate și comunicate de un artist prin opera sa, cuprind aprecierile rezultate din generalizarea și sistematizarea unei experiențe. Prin mijlocirea limbajului, a funcției sale cognitive, noi descoperim „arheologic” straturi de cunoștințe și date pe care omul le-a înmagazinat în vocabularul său. Dincolo de marea diversitate de semne și simboluri (semnificanți) specifice fiecărui limbaj, în funcție de artist și cultura reprezentată de el, noi descoperim nivelul de cultură atins de o anumită colectivitate. Vestigiile, urmele de cultură materială și spirituală au servit și servesc la stabilirea unor date și evenimente nescrise, dar înmagazinate în mesajele primelor manifestări artistice umane și transmise peste veacuri ca informații prețioase cuprinse inițial în pictograme și ideograme.

Este firesc ca informația semantică și estetică, precum și încărcătura afectivă a limbajului, pe lângă transferul de date, să exercite și o anumită înrîurire asupra conștiinței receptorului. Cu cît mesajul încorporat într-o anumită operă este mai convingător și mișcător în același timp, cu atît mai mult funcția de influențare și persuasiune a limbajului este mai mare. În această ipostază vom înțelege prin limbaj stilul unui artist care, prin modalități mai mult sau mai puțin elocvente, își va pune amprenta pe sensibilitatea și gradul de receptivitate a spectatorului, influențîndu-l.

Înșușirile și funcțiile limbajului artistic țin de însăși geneza lui. El s-a născut, ca și limba, din necesitatea omului de a-și comunica semenilor experiența, gândurile și sentimentele. Ca modalitate specifică de fixare și exprimare, limbajul artistic, spre deosebire de cel verbal, apare de fiecare dată ca urmare a unui proces individual de transpunere și convertire a realității obiective și subiective în semne, structuri și valori. Această particularizare a expresiei, care o face distinctă de altele, este condiționată de structura psihologică a fiecărei personalități, a fiecărui creator în parte. În timp ce numai mijloacele de expresie (formele, culorile, notele muzicale etc.) sînt universale, procedeele artistice (armonia, simetria, proporționalitatea, echilibrul etc.) sînt diferite ca viziune și realizare, în strînsă legătură cu talentul artistului, cu gradul lui de inventivitate, concretizate în noutatea și originalitatea limbajului.

Semnele estetice și artistice, articulate în opere-structuri, dobîndesc semnificații semantice și estetice precum și o anumită încărcătură afectivă. Descifrarea acestora are și ea un caracter particular, așa cum am argumentat (în capitolul II.1) deoarece, în cazul artei, nu se poate vorbi de o codificare și decodificare în spiritul termenilor consacrați de teoria informațională. După părerea noastră, chiar estetica informațională îi utilizează în mod necritic și forțat.

Intrucît înțelegerea unei opere de artă nu se realizează simultan cu perceperea ei, ci numai ca urmare a unui proces de comunicare cu o geneză a sa, trebuie să aplicăm o metodologie adecvată. R. Berger propune și practică o metodă de cunoaștere estetică al cărei punct de pornire în descifrarea unor mesaje îl constituie următoarele repere : I — cunoașterea artistului ; II — a datelor legate de opera studiată ; III — analiza estetică a lucrării ⁵⁸.

Am completa în ordine această metodologie a autorului mai sus citat cu o cercetare anamnezică directă sau prin reconstituire a artistului, cu o analiză psiho-semiologică a produselor sale și, în sfîrșit, cu studierea multidisciplinară a operei, invocînd pe lîngă estetică, psihologia, sociologia, culturologia, istoria și istoria artelor.

Cu cît cercetarea unei opere artistice, respectiv, a limbajului folosit, este mai temeinică și realizată monografic în manieră interdisciplinară, cu atît mai mari sînt șansele de a pune în circulație adevăratele semnificații ale lucrării respective, cu atît mai certe devin consensurile aposterior codificate.

III UNIVERSUL CULORILOR ȘI AL FORMELOR

III.1. CULOAREA ȘI FORMA — CA ÎNSUȘIRI, SEMNE ȘI MIJLOACE DE EXPRESIE

Însușiri atributive specifice, culorile și formele evidențiază și subliniază aspectul exterior al lucrurilor și ființelor, fac ca acestea să fie identificabile, să se deosebească unele de altele. Ele sînt, în același timp, semne pentru că indică fenomene materiale și spirituale, informații, deoarece comunică ceva, mijloace de expresie în domeniul artei plastice, care nu ar putea exista fără aceste cromorfeme (materia de bază a limbajului pictural și grafic) și stimuli fiindcă din punct de vedere psihologic au funcții impulsive, iar prin feedback și limbaj, funcții expresive.

Culorile și formele nu pot fi despărțite, ele fiind „relativ solidare“, constituind elemente comune ale tuturor obiectelor lumii materiale.

Deși acestea nu pot fi separate, atît în natură cît și în artă, noi le vom aborda distinct în capitolele următoare, atît din rațiuni analitice cît și de sistematizare, nu înainte însă de a prezenta cîteva caracteristici ale cromorfemelor, precum și legăturile conexiale ce există între aceste două atribute ale obiectelor naturale, estetice și artistice.

Ca semne și stimuli, culoarea și forma au nu numai o funcție impusivă, dar și una expresivă; prima determină efecte subiective în legătură cu specificitatea configurației și a somaticii fiecărui obiect, cealaltă contribuie la transpunerea și comunicarea unor gânduri și stări psihologice în artă, cît și în afara ei. Dar despre aceste atribute ale culorii vom reveni într-un alt capitol (IV.1.5).

În timp ce culoarea este mai evidentă și impresionează puternic fondul nostru afectiv, formele prezintă o varietate mult mai mare de configurații și au o forță de individualizare mai pregnantă decât aspectul cromatic, impunându-se prin aceste trăsături intelectului. O asemenea delimitare o face în literatura de specialitate — printre alții — cercetătorul american E. Schachtel, susținând că petele de culoare provoacă, pe plan subiectiv, reacții afective, în vreme ce forma presupune participarea intelectului.

Atît culoarea cit și forma, luate ca mijloace de expresie, pot avea încărcătură semantică, estetică și afectivă, așa cum, de altfel, și mesajul artistic alcătuit din aceste semne le conține în cazul limbajului plastic articulat.

Putem însă vorbi în anumite situații de punerea în evidență fie a formelor, fie a culorilor și, în această situație, se impune atenției noastre ceea ce este mai pregnant. „Cînd pictura se apropie de sculptural — spune E. d'Ors — culoarea pierde din interes, dispare orice preocupare pentru lumină și ambianță, triumfă desenul și din desen, conturul; fiecare obiect reprezentat se reliefează, se individualizează (...) Dimpotrivă, cînd ne apropiem de limita opusă, desenul este sacrificat pentru culoare...”⁵⁹. Această formulare ne duce cu gîndul la pictura lui Michelangelo și este edificatoare pentru discuție, scutindu-ne de alte comentarii.

Diferența, de această dată de opțiune, rezultă și pe baza aplicării testului Rorschach, descris și identificat fie din perspectivă cromatică, fie configurațională. Rorschach și elevii lui au interpretat această deosebire în alegerea criteriului de preferință, în funcție de structura personalității.

Primele experiențe cu acest test s-au efectuat pe bolnavi psihici și s-a stabilit că, în vreme ce „maniacii” exaltați tind spre culoare, „depresivii” spre formă. Tot în spiritul interpretărilor făcute pe baza acestui test, se consideră că predilecția spre culoare înseamnă sensibilitate, dar și instabilitate, precum și înclinații spre afecte, iar preferința pentru formă marchează, pe lîngă o tendință de cenzurare a emoțiilor și impulsurilor, o fire introvertită⁶⁰.

Rudolf Arnheim, un adept al aplicării teoriei „Gestalt”-iste în artă, ajunge la concluzia că intuirea și înțelegerea semnificațiilor cromatice și configuraționale depind de experiența individuală, condițiile biologice de specie și de latura culturologică⁶¹ a individului.

Deși culorile și formele luate separat sau în structura unei opere plastice au același substrat substanțial-energetic, efectele psihologice cît și descifrarea informațiilor înmagazinate se realizează diferit, așa cum s-a stabilit cu ajutorul testelor Rorschach și, respectiv, pe baza observațiilor lui R. Arnhem. Altfel spus, în fața aceluiași stimul (culoare, formă, tablou) reacțiile vor fi diferite, iar decodificarea în cazul limbajului plastic, variabilă, în funcție de mai mulți factori obiectivi și subiectivi, pe care ne propunem să-i prezentăm în capitolele următoare. În susținerea acestui punct de vedere vom arăta dependența percepției și reacțiilor psihologice față de caracteristicile fizice ale purtătorilor, de modificările de lumină în raport de poziția optimă vizuală, de variabilele de vîrstă, sex, temperament, aptitudini, cultură etc.

Problema caracterului pregnant afectiv al culorii în raport cu forma și eventuala întîietate a cromemelor ca stimuli în compunerea imaginii, nu este un punct de vedere exclusiv al psihologiei. Ea este consemnată de istoria artelor ca o controversă de lungă durată, într-o perioadă cînd observațiile psihologice nu erau obținute pe baze științifice, ci empirice. Atunci, ca și acum, se optează în anumite condiții fie pentru prioritatea sau evidența culorii, fie a desenului (desenul înțeles ca scriere a formelor). Dar înaintea unei concluzii, să vedem în ce constă istoria problemei.

Primele considerații cu privire la culoare și formă le-au făcut grecii antici, care acordau o mare atenție nu numai conceptului, ci și aplicării frumosului în viață. În planul generalizării și abstractizării estetice ei considerau culoarea ca atributul fundamental al formei ideale. Acest lucru nu înseamnă că aspectul cromatic era socotit predominant necesar. Dimpotrivă, pînă la Renaștere culoarea era subordonată desenului (forme).

În secolul al XVI-lea, dar mai ales în cel următor, au existat numeroase discuții și polemici cu privire la importanța și primordialitatea unuia din cele două mijloace de expresie. În aceste dispute unii susțineau că partea esențială a picturii o reprezintă culoarea, alții erau adepții formei.

Unul din teoreticienii de frunte ai esteticii, profesorul Jean Grenier, urmărind lupta de opinii pe această temă, menționează că în secolul al XVII-lea majoritatea artiștilor și criticilor era favorabilă părerii conform căreia „desenul este sufletul picturii“, partea sa vitală și printre adepții ideii de mai sus amintește pe Antonio Carracci, Philippe de Champaigne,

Le Brun și alții. Pe o poziție intermediară celor două tabere se situează, în această perioadă, Jacques Blanchard care arată că în arta picturii culoarea este tot atât de importantă ca și desenul.

În același secol ideea supremației exclusive a desenului își găsește adversari. Printre aceștia se numără Roger de Piles și Felibien, ale căror argumente subliniază că prin susținerea cromatică a tabloului, acesta este mai bine pus în lumină, devine mai evidențiat ⁶².

Ideea este dezvoltată și mai mult în veacul al XIX-lea când, odată cu impresionismul, culoarea capătă o și mai mare importanță teoretică și practică. Dorința expresă a acestor artiști era aceea de a reda cromatic cât mai fidel impresia optică de moment.

În opoziție cu impresionismul apare la începutul secolului al XX-lea cubismul al cărui accent va cădea mai mult pe formă decât pe culoare.

Caracteristic însă pentru secolul al XX-lea este apariția și generalizarea artei nonfigurative ce va schimba radical locul și rolul culorii și al formei în structura operei plastice. În timp ce în pictura tradițională se foloseau mijloacele de expresie pentru a reprezenta artistic realitatea, în pictura abstractă culoarea și forma nu slujesc redării subiectului, ci devin subiect al lucrărilor, dar de aici nu înseamnă că se poate trage concluzia că din mijloace devin scopul expresiei artistice.

J. Grenier a urmărit această dispută, dar nu s-a pronunțat asupra mobilului ei. După părerea noastră el (mobilul) ține de sociologia artei, dar și de psihologia creației și a creatorului. Deși curente artistice indicau prin ideologia lor o anumită orientare formală, nu aceasta era determinantă, ci impulsul lăuntric al creatorului. De aceea la unii se remarcă tenta cromatică, la alții forma, pentru ca la o a treia categorie să existe o tendință de completare contrapunctică a acestor două elemente principale ale limbajului pictural.

Pentru optica receptorului preferința pentru culoare sau desen se schimbă în funcție de variabilele lui specifice, cu trimitere tot la psihologia individuală. Această discuție se continuă și în secolul nostru, ceea ce dovedește că ea nu a fost rezolvată, lucru greu de altfel, dacă nu imposibil de realizat, fiindcă problema în esența ei este prin excelență relativă, depinzând de un anumit sistem de referință psihologică. Din punct de vedere teoretic și practic o rezolvare ideală este aceea a unui echilibru estetic perfect între culoare și

formă. Părerile teoretice continuă însă să penduleze și în prezent între cei doi poli ai discuției. Vom ilustra de această dată controversa cu două exemple din istoria artei plastice românești. Astfel, Pallady consideră că „**Desenul se poate lipsi de culoare...**“⁶³, iar pictorul brașovean Hans Mattis Teutsch (recunoscut și pentru contribuția sa teoretică), afirmă că „În opera de artă culoarea completează și consolidează forma lăsând fenomenul să impresioneze nemijlocit“⁶⁴.

Despre o fericită îmbinare a celor două elemente principale ale structurii picturale o frumoasă și elocventă imagine ne-a lăsat K. H. Zambaccian care, referindu-se la opera lui Gh. Petrașcu, scria : „Pentru acest nabab al paletelor, culoarea a fost grai, iar forma alăută.“ Parafrazînd, am putea spune că în actul comunicării culoarea „cîntă“ sau „vorbește“, iar forma numai „acompaniază“. Aceasta nu este o metaforă, ci o realitate psihologică, ceea ce ne determină ca în tratarea subiectului nostru să acordăm prioritate culorii, respectiv limbajului cromatic.

Dincolo de aceste opinii, sau poate tocmai din cauza lor, pictori și teoreticieni ai artei, nu fără simț psihologic, au încercat și, în parte, au reușit să stabilească o anumită corelație expresivă între culoare și formă. Unul dintre aceștia, Kandinsky, scria în cunoscuta lucrare *Despre spiritualitate în artă*, că formele și culorile nu se pot amesteca pentru că fiecare culoare este organic legată de o formă prin proprietățile lor substanțial-energetice, ambele reprezentînd în cazul unei îmbinări fericite, o entitate cu personalitatea și individualitatea sa. Dacă cei doi factori nu se combină în mod corespunzător, atunci raportul este contradictoriu. El consideră că într-un triunghi nu verdele este culoarea potrivită, ci galbenul pentru că este „exploziv“ și „colțuros“ din punct de vedere optic ; cercului el îi asociază albastrul datorită faptului că această culoare este, ca efect, inversul galbenului, nu este expansiv ci, dimpotrivă, se mișcă către interior, se înșurubează. Verdele, pentru impresivitatea lui liniștitoare, îl așează într-un pătrat.

Extinzînd raționamentul de mai sus bazat pe afinitățile expresive ale culorilor și formelor, precum și a efectelor psihologice, Johannes Itten continuă completarea raporturilor binare dintre acestea : roșul îl încadrează într-un pătrat, galbenul într-un triunghi, albastrul în cerc, oranjul în trapez, verdele într-un triunghi sferic, violetul într-o elipsă⁶⁵. Singura

neconcordanță între cei doi (Kandinsky și Itten) este în cazul pătratului.

Ideea lui Kandinsky, dezvoltată de Itten, conform căreia între forme și culori există afinități și corespondențe, a fost verificată experimental de Johann Hantzsch⁶⁶ iar rezultatele publicate în teza sa de doctorat susținută în 1935. Subiecții testați, elevi ai anilor I—IV dintr-un liceu de specialitate (artă), au stabilit următoarele asociații între culorile de bază și principalele forme geometrice :

— pentru triunghi, 30% au acordat nuanțe de galben (din care 20% galben curat) ; pentru piramidă, 38% au asociat galbenul (cca 21% galben curat) ; pentru pătrat, 36% nuanțe de roșu (15% carmin) ; pentru cerc, 21% nuanțe de albastru (15% ultramarin) ; pentru sferă, 28% acordă tot nuanțe de albastru (din care 17% ultramarin) ; pentru dreptunghi — rezultate neconcludente, 17% cafeniu și 20% verde ; pentru elipsă, nici un procentaj semnificativ⁶⁷.

Pot fi considerate concludente rezultatele obținute de J. Hantzsch ? Cumulînd rezultatele pe grupe de forme geometrice înrudite, de exemplu triunghiul și piramida, pentru nuanțele de galben rezultă un procentaj de 68% răspunsuri concordante, la fel și în cazul nuanțelor de roșu care au fost asociate în proporție de 73% pătratului și cubului, ceea ce ar corespunde cu această licență punctului de vedere exprimat de pictorul nefigurativ Kandinsky.

Sub limita de 50% se situează numai nuanțele de albastru (49%) asociate cercului (21%) și sferei (28%). Rezultă de aici că intuiția artistului amintit are o bază verificabilă, după cum a reieșit din experiment.

Acestor raporturi obiective existente între culori și unele forme geometrice le corespund măsuri și acorduri subiective, așa cum a demonstrat J. Hantzsch și așa cum, prin asociație, îl putem cita pe Gustav Theodor Fechner cu probele făcute de el în cazul experimentării secțiunii de aur. Formele care aveau aceste proporții au fost preferate altora ce nu răspundeau prin dimensiunile lor raportului respectiv, aspect ce dovedește încă o dată că în noi există atît simțul acordurilor cît și al dezacordurilor, al concordanțelor și neconcordanțelor.

Concordanța complementară a culorilor și formelor este necesară nu numai în artă, ci și în alte domenii în care alegerea configurației și a tonului cromatic trebuia să consune pentru a exprima sugestiv intenția de semnalizare, avertizare sau chiar de comunicare a unei idei, a unui concept. Această

logică a combinațiilor adecvate ar trebui respectată și în cazul indicatoarelor sau semnelor de circulație rutieră, navală sau aeriană, a tablourilor de comandă tehnică, sau electrotehnică, precum și în alte sectoare unde stimularea atenției sau necesitatea de anticipare este necesară. De regulă în aceste domenii se ținea seama numai de efectul cromatic, de calitățile optice ale culorilor, nu și de încadrarea lor în forme adecvate.

În natură culorile și formele sînt însușiri inseparabile ale lucrurilor și ființelor, dîndu-le o notă distinctă fără de care ele ar fi de neconceput. Filogenetic și ontogenetic, ființa umană s-a obișnuit cu aceste caracteristici și orice încălcare a atributelor cunoscute apar ca nefirești din punct de vedere semiologic. Omul a citit dintotdeauna aceste însușiri cromatice și configuraționale ale obiectelor și ființelor din imperativele biologice ale speciei, dictate de nevoile de adaptare și conservare. Orice abatere de la caracteristicile semiologice obișnuite i-a comunicat omului schimbările survenite în lumea înconjurătoare și, în consecință, a reacționat adecvat. Formele și culorile unor plante, fructe, animale sau obiecte au fost alături de altele, tot atîtea semne pe baza cărora omul a înțeles și cunoscut natura, reușind nu numai să se adapteze, ci să se și înscrie pe linia unei evoluții continue.

IV CARACTERISTICILE CULORII

IV. 1. CULOAREA ÎN OBIECTIVUL CERCETĂRII MULTIDISCIPLINARE

Importanța teoretică și practică a culorii sub multiplele sale aspecte n-a scăpat minților luminate ale tuturor timpurilor ; acestea i-au acordat atenția cuvenită, dar nu au putut oferi întotdeauna și explicațiile științifice corespunzătoare. Între altele menționăm faptul că nici astăzi nu există o ipoteză unanim acceptată asupra mecanismului optic și cerebral de percepere a culorii.

Dacă în antichitate s-au făcut primele considerații naive asupra culorii (respectiv, Aristotel în *Parva Naturalia*), în epoca Renașterii, odată cu dezvoltarea fără precedent a picturii, au apărut și cele dintâi referiri teoretice (artistice și estetice) cu privire la structurile cromatice. *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci și numeroasele reflecții ale lui Dürer referitoare la această problemă ilustrează tocmai aspectul relevant.

Preocupări și progrese remarcabile aveau să se înregistreze în epoca modernă și contemporană când apar și se dezvoltă explicații științifice asupra cauzelor fizice și efectelor psihofiziologice ale culorii. Să nu uităm, în acest sens, cercetările întreprinse de Newton, Broglie, Fresnel ș.a. în legătură cu originea materială a luminii, inclusiv a spectrului cromatic.

O importantă contribuție la elaborarea unei teorii valoroase în acest domeniu a avut și Goethe. El s-a remarcat mai ales în ceea ce privește studierea efectelor emoționale „senzorial-morale” ale culorilor, a contrastului fiziologic (optic), precum și cu teoria sa asupra armoniei cromatice, pe care

le-a dezvoltat în cunoscuta sa lucrare *Farbenlehre* (Teoria culorilor). Alături de Goethe și-a câștigat un renume binemeritat pictorul Filipp Otto Runge, cel ce a elaborat o teorie a sa în legătură cu cercul cromatic, teorie ce constituie și astăzi un punct de referință cu privire la așezarea culorilor în schema lor organic pozițională.

Delacroix, Van Gogh, Chevreul, Seurat, Delaunay, care se consacră, în ordine, acestor probleme, le abordează sub aspectul așezării și constituirii culorilor într-un sistem rațional, a alcătuirii perechilor complementare, a efectelor determinate de legile opticii fiziologice (contrastul simultan și consecutiv), a experiențelor artistice proprii, a nivelurilor armonice etc. Toți aceștia însă au relativ puține referiri în legătură cu valorile expresive și comunicabile ale culorii.

Nu se poate întocmi o listă, oricât de sumară ar fi ea, fără să se amintească de W. van Bezolt și lucrarea sa *Dialectica culorii cu privire la artă și artizanat*, precum și de J. Itten, pictor și teoretician, în a cărui lucrare *Kunst der Farbe* (Arta culorii) este dezvoltată o teorie a armoniei ce se bazează pe legile contrastului fiziologic simultan și succesiv. Deși Itten vorbește de „ecouri cromatice subiective“, el le dă o legitimitate obiectivă neacceptînd „starea sufletească de condiționare subiectivă“ în exercițiile și compozițiile de armonie coloristică.

Opinia lui este greșită și în flagrantă contradicție cu multe păreri care demonstrează că răspunsul cromatic este condiționat, printre altele, de componenta afectiv-emoțională a individului. Stările sufletești pot fi convertite în expresii cromatice, culorile însăși posedînd anumite valențe psiho-energetice, iar diversitatea paletei se supune condiționării subiective mai ales, reflectîndu-se în viziunea cromatică, specifică fiecărui artist.

Nu ne permitem să încheiem această sumară trecere în revistă fără a mai aminti cîteva nume. Este vorba de Arnold Hölzel care, ca și Itten, se bazează pe teoria lui Bezolt, dar și pe a lui Goethe atunci cînd construiește cercul cromatic cu 12 laturi, sistem ce a stat la baza teoriei fizice a culorii o îndelungată perioadă de timp⁶⁸. Demne de reținut sînt și numele lui P. Renner și H. Frieling, înscrise pe linia aceluiași efort de descifrare a tainelor încă nedescifrate ale culorii. Lucrarea lui Heinrich Frieling *Gesetzt der Farbe* (Legile culorii) a constituit pentru noi un important punct de referință, de mai multe ori amintit în această cercetare.

Remarca ce se impune este aceea că toți autorii citați, aparținând școlii germane sau franceze, ca de altfel și cercetătorii anglo-saxoni pe care îi vom aminti, nu au abordat problema culorii și sub aspectul laturii sale expresiv-comunicative decât tangențial. De aici rezultă, în mod firesc, sarcini sporite pentru elucidarea în esență a temei propuse: culoarea ca limbaj.

IV. 1.2. IPOSTAZELE OBIECTIVE ALE SPECTRULUI CROMATIC

Sub aspectul său obiectiv culoarea este o funcție a lumii, prezentându-se din punct de vedere fizic ca energie radiantă a undelor electromagnetice, cuprinsă în anumite limite măsurabile. Spectrul electromagnetic este foarte larg și include razele X, ultravioletele, infraroșiile, undele radar, undele herziene ș.a. Culorile pe care le vedem reprezintă, după cum se știe, foarte puțin din dimensiunile acestui spectru, ele cuprinzând doar lungimile de undă aflate între violet și infraroșii, adică între 390—760 m μ . Dacă registrul supravizibil se întinde la 1—10¹⁰, iar cel subdivizibil de la 10⁻¹—10⁻⁹, gama vizibilă (între 1—10⁻¹) se situează pe o porțiune extrem de mică (între 0,8—0,4) pe această „scară” a undelor electromagnetice.

Pentru comparație vom mai arăta că în timp ce porțiunea vizibilă poate fi reprezentată convențional de 1 mm, banda invizibilă ar măsura echivalentul a 25 000 km! Numai razele infraroșii se întind pe o distanță de 50 de ori mai mare decât claviatura vizibilă.

Culorile ocupă următoarele fișii în spectrul electromagnetic: între 390—430 m μ violetul, între 430—460 m μ indigo-ul, albastrul între 460—500 m μ , verdele — 500—530 m μ , galbenul — 530—590 m μ , oranjul între 590—620 m μ și, în sfârșit, roșul între 620—760 m μ . Dacă aceste culori sînt undele reflectate ale unor substanțe fizico-chimice, efectele cromatice se pot obține pe două căi: prin suprapunerea unor filtre sau lumini colorate, ceea ce reprezintă amestecul sumativ (aditiv) și prin combinarea pigmentilor, sau amestecul substractiv.

Rezultatele acestor amestecuri sînt diferite pentru că, în cazul filtrelor sau luminilor colorate, tonurile sînt pure, ceea ce nu se poate rezolva tehnic în cazul pigmentilor. Din această cauză în situația unui amestec sumativ de galben cu albastru

nu se va obține verde ca în combinația substractivă, ci o nuanță de cenușiu, aceste culori fiind în varianta aditivă într-un raport de complementaritate.

Proprietățile fizice ale culorilor se definesc prin tonalitate cromatică, saturație și luminozitate, iar culorile acromatice se deosebesc numai printr-o singură însușire : strălucirea.

Conform tonalității culorile sînt clasificate în primare — roșu, galben și albastru — și secundare sau derivate — violet, oranj, verde. Din amestecul substractiv corespunzător al complementarelor roșu-verde, albastru-oranj, violet-galben, se obține anularea lor reciprocă și realizarea unei nuanțe neutre, acromatice, alb-cenușiu. Sînt însă și alte rezultate care derivă din combinarea a două culori vecine. Din amestecul acestora se realizează o tentă ce nu își pierde din intensitatea cromatică și din luminozitatea celor inițiale, împrumutînd caracteristicile amîndurora. Roșu cu oranj ne va da un roș-oranj, din galben cu verde va rezulta un galben-verde ș.a.m.d.

Amestecul a trei sau mai multe culori urmează aceleași legi de vecinătate și complementaritate, la care se mai adaugă și regulile determinate de proporțiile cantitative și calitative ale pigmentilor intrați în combinație cromatică. De exemplu trei culori primare egale ca proporții dau un gri perfect ; același efect substractiv se obține și din amestecul a trei secundare, egale cantitativ, iar din două culori principale și una secundară va rezulta un gri colorat.

Saturația sau puritatea unei culori constă în omogenitatea undelor electromagnetice. Orice amestec, în special griurile, contribuie la scăderea saturației.

Culorile se mai deosebesc și prin gradul de luminozitate sau strălucire care este determinat de cantitatea radiațiilor luminoase. Datorită faptului că o culoare este mai închisă sau mai puțin închisă decît alta, în funcție de cantitatea de lumină reflectată, tonurile cromatice au o dinamică a lor ce se modifică nuanțat în raport direct proporțional cu fluctuațiile energiei luminoase.

La un număr mai mare de luxi, tonul apare mai deschis, în vreme ce, la o luminozitate mai scăzută, culorile au reflexe mai închise tinzînd spre culoarea vecină, dar în sensuri diferite, așa cum rezultă din schițele explicative (1 și 2).

Iată care este mobilitatea cromatică și cele două tendințe ce pot surveni în situațiile amintite :

I Când intensitatea luminii crește

Galbenul tinde spre galben-verzui

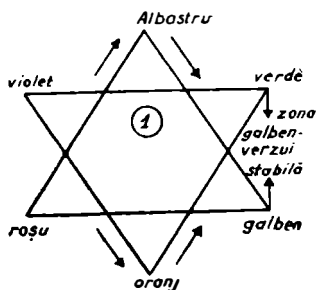
Oranjul tinde spre galben

Roșul tinde spre oranj

Verdele tinde spre galben-verzui

Albastrul tinde spre verde

Violetul tinde spre albastru



Este vizibil cum în aceste condiții fiecare culoare capătă nuanțe din tonalitatea celei vecine cu un grad mai mare de luminozitate, excepție făcând galbenul și verdele care se opresc în zona stabilă unde mobilitatea este anulată.

II Când intensitatea luminii scade

Galbenul tinde spre oranj

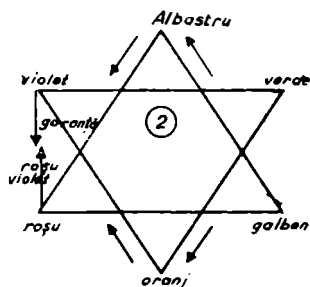
Oranjul tinde spre roșu

Roșul tinde spre garanță

Verdele tinde spre albastru

Albastrul tinde spre violet

Violetul tinde spre roșu-violet



În această situație tendința este inversă spre culori cu un grad de luminozitate mai mică, nuanțe sau culori mai închise. Se poate conchide deci că o culoare care pierde în intensitate luminoasă câștigă în intensitate cromatică și invers.

Pornind de la aceste efecte fizice dar și psihologice rezultate din intima corelație lumină-culoare, s-au tras concluziile necesare atât în cazul atelierelor de pictură, cât și în privința muzeelor de artă care trebuie să dispună de lumină multă și uniform distribuită, pentru ca paleta cromatică să nu sufere modificări sensibile de nuanță în raport cu curba intensității de lumină, diferită de la o etapă la alta a zilei. În acest scop se recomandă ferestre mari orientate spre nord.

Culorile au un „comportament” al lor, manifestându-se foarte diferit în funcție de caracterul concret al situației sintactice și de ambianță. Ele își schimbă aspectul nu numai în cazul amestecului și în prezența mai mult sau mai puțin

intensă a luminii, ci și prin alăturarea acestora. Din juxtapunerea culorilor decurge o serie de legi cu importanță deosebită pentru concluziile sintactice ce se impun în structura limbajului cromatic. Matisse avea perfectă dreptate cînd afirma că „Cine are o concepție justă, își dă seama că la pictatul unui tablou, nu se procedează mai puțin logic decît la construirea unei case“.

Este foarte important de știut că prin alăturarea a două culori din cercul cromatic, roșu-oranj, oranj-galben, galben-verde etc., acestea tind să se îndepărteze, nuanțîndu-se spre colaterală (oranjul → roșu, albastrul → violet) și, din această cauză, contrastul este domolit de asemănări calde sau reci. Sînt numeroase ipostazele cunoscute de artiști sau de cei care lucrează în lumea culorilor și utilizate corespunzător. De pildă nu este un secret faptul că juxtapunerea a două complementare duce la o exaltare reciprocă, cu efecte de contrast puternic, pe care unii le văd respingîndu-se, iar alții dimpotrivă armonizîndu-se. Reprezentarea ținînd de imaginea subiectivă a culorii va fi preluată ca problemă în capitolul următor și abordată sub toate aspectele sale estetice și psihologice.

Fără a epuiza implicațiile alăturărilor cromatice vom mai aminti că atît juxtapunerea culorilor primare cît și a celor secundare, separate în primul caz de o secundară (roșu-oranj-galben și galben-verde-albastru), iar în al doilea caz de o primară (oranj-galben-verde și verde-albastru-violet) se resping prin îndepărtare cromatică. Se atrag, în schimb, deși se exaltă parțial, culorile opuse din punct de vedere caloric: roșu-albastru, oranj-violet, albastru-oranj etc.

Dacă ipostazele obiective (fizice) ale culorii pot fi studiate de fizică (ca unde electromagnetice), de chimie (ca pigmenți și structuri moleculare), cele subiective, psihofiziologice, pot fi abordate și cercetate de psihologie (ca efecte asupra retinei și conștiinței, precum și ca modificări organice survenite în actul percepției).

În cadrul acțiunii dialectice dintre mediu și om ipostazele obiective ale culorii le influențează direct pe cele subiective. Caracteristicile substanțial-energetice ale undelor electromagnetice din spectrul cromatic vizibil, transmise sensibilității umane prin încărcătura lor de informații afective și semnificații, sînt preluate și prelucrate diferit de „mozaicul“ conștiințelor omenești.

Este locul să precizăm de la început că în cazul imaginilor subiective ale culorii înțelegem să analizăm reacțiile, trăirile, preferințele, precum și răspunsurile cromatice ale oamenilor, utilizate în cadrul comunicării interpersonale.

Pornind de la percepția culorii atât de controversată în esența ei, fapt ce se reflectă în numeroasele ipoteze existente, începînd cu cea a lui Young-Helmholtz, G. E. Müller, Cibis, Neugebauer, Studnitz, Piéron, Granit, Hartrige, și terminînd cu cea a lui Rushton⁶⁹, ajungem la o diversitate de probleme ce țin de reflectarea intimă a universului cromatic.

Dacă aceste culori sînt reflectate în lumea obiectivă după legi fizice insensibile, omul reprezintă un filtru de o structură specială în care realitatea înconjurătoare se oglindește intim și diferențiat atît în funcție de caracteristicile obiectuale ale purtătorilor materiali, cît și datorită structurii personalității umane, a variabilelor sale. Aceste ipostaze subiective sînt condiționate din exterior de valențele obiective ale culorilor, de calitatea pigmentilor, de structura purtătorilor cromatici, de măiestria îmbinării tonurilor și, în ultimă instanță, de lumină. Într-un fel recepționăm nuanța de mov deschis dintr-o tușă picturală și altfel dintr-o floare de magnolie (avînd aceeași nuanță), ca să nu mai vorbim de penajul păsărilor și coloritul unor pești tropicali atît de felurit și armonios dotați sub raport cromatic. Cu alte cuvinte acest lucru înseamnă că în anumite situații se realizează o mai mare afinitate cu lucrul receptat, un fel de identificare empatică cu anumite forme agreabile (din lumea plantelor și animalelor) sub aspect cromatic și configurațional, așa cum se poate înregistra o înrîurire pozitivă sau negativă a stărilor sufletești, determinată de caracteristicile obiective ale culorilor, indiferent de obiectul purtător.

Atît în ipostaza de receptor, cît și în aceea de creator imaginea subiectivă, viziunea optică și, respectiv, răspunsul cromatic, sînt influențate și condiționate de intensitatea luminii, diferit repartizată în funcție de rotația anotimpurilor și a zilelor, a poziției geografice și a condițiilor climaterice.

Dacă ar fi să dăm doar un singur exemplu ni se pare elocvent, printre altele, cazul lui Van Gogh care într-un fel a simțit culoarea în Olanda și altfel în sudul Franței (la Arles), unde condițiile de climă și poziția geografică i-au oferit o altă viziune cromatică, mai luminoasă, mai explozivă.

Referindu-se la artiștii venețieni și la cei din țările de jos H. Taine remarca, în aceeași ordine de idei, înrîurirea pe care poziția geografică și climatul le pot avea asupra reflexului cromatic în pictură. În ambele cazuri, scria el, peisajul acvatic a exercitat asupra ochiului și minții aceeași influență, în schimb clima a acționat diferit, întrucît Țările de jos se află cu 300 leghe mai la nord decît Veneția. Corespunzător latitudinii nordice aerul este mai rece, plouă mai des și, în consecință, soarele se vede mai rar. Din aceste motive în lucrările lor predomină nuanțele acromatice, verdele cîmpiilor este mai atenuat, iar apa are reflexe alburii sau tuciurii. Mai rara apariție a soarelui face ca oamenii să aibă o carnație albă și mai puțin rozeatică.

Trecînd de la peisajul climateric ambiental la reflexele cromatice ale școlii venețiene și apoi flamande, reprezentate prin Canaletto, Tițian, Veronese și, respectiv, de Adriaen van de Velde, Rubens și Rembrandt, filozoful francez evidențiază corect coloritul mai rece la cei din urmă.

Filtrînd această realitate fizică răspunsul cromatic al lui Rubens este puternic marcat de mediul respectiv. Carnația oamenilor apare albicioasă, purpura inundată de unde reci, verdele bate spre pal, iar multe culori sînt mate. Pictorul surprinde și scurtele răgazuri cînd lumina taie văzduhul oprindu-se asupra unor obiecte, izbindu-le în plin. Într-o asemenea situație lucrurile capătă claritate și strălucire, tonurile sînt vizibil mai vii și mai crude.

Rembrandt, deși aparține cam aceleiași perimetru geografic, a „primit” în dar de la cerul Olandei, mai exact de la lumina lui, un alt colorit pe care ni l-a restituit sub forma atît de meșteșugit artistică a clarobscurului⁷⁰. În lucrările lui ochiul nostru alunecă pe fonduri închise sau se oprește pe clare pete de lumină care pun în evidență cu forța unui sunet de clopot, anumite semnificații legate de obiecte, chipuri de oameni, sau dezvăluie ceva din anecdotica subiectului însuși. Așa se întîmplă, de exemplu, privind celebra lucrare *Rondul de noapte*.

Analizînd efectele subiective ale culorii vom distinge ipostazele psihofiziologice necondiționate (primare) de imaginile și atitudinile condiționate (secundare). Primele sînt reacții relativ asemănătoare și comune tuturor oamenilor, ele făcînd parte din fondul comportamental acumulat filogenetic. În decursul experienței umane roșul a fost asociat cu focul și sîngele, declanșînd prin contiguitate efecte calorice și de iri-

tare, iar albastrul, ca rezultat al implicațiilor psihofiziologice, provoacă prin congruență cromatică cu apa și cerul, răceală și liniște. Verdele, la rindul său, este relaxant datorită asociației cu simbolul nutriției asigurate : vegetația, iar galbenul are efecte înviorante survenite din corespondența sa cu lumina diurnă, caldă și reconfortantă, a verii.

Marele scriitor german Goethe s-a ocupat, după cum afirma el însuși, de valoarea „senzorial-morală“ a cercului cromatic, arătând ce efecte lăuntrice și ce expresii subiective au culorile în viața psihică precum și în comunicare, prin intermediul limbajului artistic. Referindu-se la „efectul senzorial-etic al culorii“, el sublinia că aceasta are „asupra simțului ochiului“ și prin intermediul lui asupra sufletului (...) „o influență decisivă și importantă care se alătură părții morale“. Același autor — și acest lucru este demn de reținut —, se referă la faptul că „impresiile culorilor separate nu pot fi schimbate, ele influențează în mod specific trebuind să trezească stări decisiv-specifice în organul viu“ (după J. Pawlik, *Theorie der Farbe*, Teoria culorii). Impresiile consemnate și descrise de Goethe reprezintă ceea ce numim astăzi efectele psihofiziologice ale stimulilor cromatici. Aceste valențe intuite de el au fost confirmate ulterior de psihologi, esteticieni și artiști ca urmare a unor cercetări și observații experimentale.

Vom prezenta în acest sens, în mod sintetic, constatările și concluziile la care au ajuns o serie de oameni de știință ale căror puncte de vedere sînt sensibil apropiate în privința efectelor primare, psihofiziologice ale culorii.

Culoarea	PUNCTUL DE VEDERE AL LUI:		
	J. W. Goethe ⁷¹	H. Valensi ⁷²	R. Avermaete ⁷³
1	2	3	4
Roșu	Stimulează demnitatea matură și amabilitatea juvenilă	Imprimă forță și dinamism	Dinamic, dă efecte calorice
Roșu portocaliu Purpuriu	—	—	—

1	2	3	4
Galben	Blînd-excitant, înveseli_tor	Bucurie	Vesel și odihnitor în același timp
Verde	Liniștitor	Dă speranță și lărgi- gește orizontul	Liniștitor
Albastru	Răcoritor, pre- dispune spre tristețe	Calm, liniștitor	Static și rece
Violet	Tristețe, descurajare	Tristețe, descurajare	Agresiv
Indigo Mov	—	indigo: Reculegere, meditație	Mov : Tristețe
Oranj	—	Euforic, puternic	—

Rezultă din cele de mai sus că în timp ce roșul se impune spiritului nostru prin forță, dinamism, activism, stimulînd chiar comportamentul de luptă, galbenul dă stări de înviorare, înveselire, bucurie, uneori fiind calmant și liniștitor. Albastrul este rece, calm, dar și generator de plăcută ambianță afectivă și meditativă, iar verdele este recunoscut pentru efectele sale relaxante. Oranjul este culoarea caldă care stimulează forța și o anumită euforie. Violetul, ca și alte nuanțe din această familie cromatică, este reținut pentru nostalgia, tristețea ca și neliniștea pe care le degajă.

Aceste efecte psihologice generale și relativ stabile fixate în timp, ca forme primare și naturale ale limbajului cromatic, sînt explicate prin înrîurirea directă a undelor electromagnetice ale culorilor asociate cu experiențele speciei umane care au imprimat concomitent și reacții primare de natură fiziologică.

Roșul, portocaliul și galbenul influențează sistemul cardiovascular, respirator și gastric, cauzînd modificări organice de ritm, presiune și secreție ce explică nu numai efectele calorice, dar și pe cele de ordin psihologic, arătate mai înainte.

La celălalt pol al cercului cromatic se situează culorile reci — albastrul, violetul și verdele — care, din punct de vedere organic, produc efecte inhibitorii, relaxante, triste și melancolice.

Dacă reacțiile psihofiziologice, ca reacții primare, s-au instalat — după cum remarcam —, filogenetic în comportamentul omului, atitudinile și trăirile (componente psihice secundare) sînt condiționate de propria sa experiență, de gustul și preferințele lui, de apartenența acestuia la o anumită structură social-istorică și cultural-artistică. Din această cauză reacțiile primare cu atitudinile de ordin secundar nu coincid. Fiecare codifică și decodifică într-un anumit fel imaginile cromatice, în strînsă legătură cu variabilele personalității respective.

IV. 1.4. VARIABILELE PERSONALITĂȚII UMANE ȘI PSIHLOGIA CULORII

Pentru întregirea dialectică a imaginii subiective a culorii trebuie să avem în vedere structura personalității umane care, prin latura anatomo-fiziologică și cea psihosocială (analizator vizual, vîrstă, sex, temperament, aptitudini, motivație, nivel de instruire etc.), o condiționează în mod sensibil.

În cazul unei percepții normale imaginile cromatice se încadrează în limitele unor legi optice ce corespund pe plan psihologic unei experiențe comune și, în același timp, individuale.

Dacă analizatorul vizual este însă deficitar sub aspect anatomo-fiziologic, atunci întreaga reflectare și experiență subiectivă vor fi altele decît în cazurile normale. Este suficient să amintim că cei ce suferă de anumite boli de discriminare și identificare a culorilor, sînt în neconcordanță cu realitatea existentă și mărturisită a celor din jur, pentru că cecitatea cromatică sau acromatopsia provoacă, parțial sau total, tulburări în perceperea culorilor, daltonismul — confuzii în cazul determinării roșului și a verdelui, deuteranopia cauzează imposibilitatea de a sesiza verdele, iar protanopia — roșul. Cei ce sînt privați de posibilitatea unei reflectări normale a realității au sentimentul unei continue frustrări care-i marchează puternic din punct de vedere afectiv. Pentru asemenea indivizi culoarea este un non-sens, nu exprimă și nu comunică nimic.

În condiții psihofiziologice obișnuite imaginile, reacțiile și trăirile subiective determinate de stimuli cromatici, sînt influențate și de vîrstă, ca variabilă dependentă. Deși din cercetările întreprinse rezultă o scală de preferințe, aceasta nu este, exclusiv, de natură psihologică, ci și educațională.

Acest ultim aspect este mai pregnant în epoca maturității depline, cînd preferința cromatică a individului devine evident condiționată de încărcătura semnificației sociale a culorii.

Copiii pînă la doi ani percep conștient doar albul și negrul și numai pe la trei ani încep să distingă diferențiat albastrul și galbenul, pentru ca în continuare (pe o distanță de timp variabilă) să deosebească roșul și verdele. Pînă la această vîrstă ei văd culorile, dar nu reușesc să realizeze discriminarea valorilor respective și nici conștientizarea semantică a termenilor cromatici.

Experimentele au dovedit că preferințele pentru culoare se manifestă încă din fragedă copilărie. Cîțiva oameni de știință germani le-au testat pe categorii de vîrstă, stabilind că între 3—6 ani copiii preferă roșu și roșu-violet, cei între 6—8 ani, roșu carmin, între 8—9 ani oranj, 9—10 ani — galben citron, între 11—14 ani — verdele mediu, iar cei cuprinși între 15—16 ani, preferă ultramarinul ⁷⁴.

Repetarea experimentului nu oferă nici un fel de certitudine că în alte condiții spațio-temporale rezultatele ar fi aceleași. În sprijinul acestei afirmații care, de fapt, confirmă ideea transpunerii subiective a aceleiași realități cromatice, vin rezultatele experimentale de mai jos ce numai în parte le confirmă pe cele consemnate mai înainte. După aceste cercetări categoria celor între 7—8 ani preferă roșul, cei între 10—11 ani au predilecție pentru portocaliu, galben-verzui și verde, iar cei între 12—14 ani preferă albastrul ⁷⁵.

Interesantă în acest context ne apare și mărturisirea retrospectivă a lui Kandinsky, consemnată în lucrarea *Privire asupra trecutului* (1946) conform căreia, încă de la trei ani impresiile sale cromatice erau puternic dominate de afinități pentru verdele pur și intens, pentru alb, roșu carmin, negru și galben ocru ⁷⁶.

Indiscutabil că în acest caz trebuie reținută excepția și nu regula situațiilor la care ne referim. Sensibilitatea lui pentru culoare nu se încadrează în imaginea relativ limitată a copiilor de aceeași vîrstă; Kandinsky-copilul anticipa prin paleta afinităților sale coloristice marele artist de mai tîrziu, ce avea să dea spectrului vizibil valoare de exprimare, independent de figural și anecdotic. Culoarea, ca și sunetul, avea să trăiască prin ea însăși.

Pentru adulți, maturi și vîrstnicii, factorii psihologici sînt — așa cum arătam —, din ce în ce mai mult influențați și

con condiționați de cei socio-culturali. Se poate afirma, în general, că tinerii preferă tonurile vii, viștici, în cea mai mare parte a lor, sub înrîurirea mentalității sociale (a unor norme morale), folosesc culori închise și șterse. O anumită viziune de natură etică consideră că sobrietatea scontată a vârstei este incompatibilă cu purtarea unor ouchori mai deschise și, în consecință, preferințele sînt cenzurate de conformismul op-ticii colective, mai cu seamă în rîndul celor mai înaintați în etate.

Este locul să precizăm că raportînd subiectivitatea opțiunilor cromatice numai la una din variabilele personalității — vîrsta — nu avem nici o garanție în confirmarea unor rezultate stabile și valabile, legate în fond prin atîtea alte caracteristici ale structurii umane. Aici se ascunde riscul ca interpretarea datelor să se facă exclusiv pe seama acestui criteriu, ignorînd în realitate alții ce nu sînt puși în evidență de o asemenea prospectare psihologică. Cu toate acestea cercetările întreprinse nu urmăresc loturi unitare sub raportul componentelor psiho-sociale. În lumina acestei observații s-ar recomanda ca subiecții testați să fie selecționați după criterii unice de vîrstă, sex, temperament, motivație, educație, grupă socio-profesională etc., elemente ce condiționează în relație structuralistă imaginea subiectiv-cromatică a individului.

Conform practicilor folosite, M. Golu și A. Dicu invocă în lucrarea lor *Culoare și comportament* rezultatele obținute de cercetătorul englez A. F. Wilson⁷⁷ în legătură cu scala preferințelor, a respingerilor și a tipologiilor cromatice raportate, de această dată, la sex.

Iată, după acești cercetări, ordinea consemnată de A. F. Wilson în domeniul :

A. PREFERINȚELOR

Bărbați	Femei
1) Albastru	Albastru
2) Roșu	Verde
3) Purpur	Violet
4) Galben	Roșu
5) Verde	Galben
6) Violet	Rubiniu

B. RESPINGERILOR

Bărbați	Femei
1) Verde	Rubiniu
2) Roșu	Roșu
3) Rubiniu	Galben
4) Galben	Albastru
5) Violet	Verde
6) Albastru	Violet

Dintr-un demers analitic care nu cere un efort deosebit, rezultă câteva aspecte ilogice dacă, în materie de preferințe, se poate vorbi de acest lucru, de altfel ca și în cazul gusturilor. Dacă ni se pare normal ca albastrul preferat pe primul loc la bărbați să fie ultimul la respingeri, nu același lucru se poate spune pentru roșu, care apare pe locul doi atât la preferințe, cât și la respingeri.

Din același sondaj psiho-sociologic s-a stabilit și o tipologie pe sexe a frecvenței preferințelor cromatice, conform căreia a reieșit următoarea situație :

- Tipul „R“ (roșu) se întâlnește mai frecvent la bărbați ;
- Tipul „V“ (verde), „G“ (galben), „V“ (violet) este consemnat de obicei în rîndul populației feminine ;
- Tipul „O“ (oranj), „A“ (albastru) se întâlnește în egală măsură la ambele sexe.

Din totalul acestor rezultate ne surprinde tipul „G“ (galben) care, în ordinea preferințelor mai sus prezentate, ocupă penultimul loc la femei, precum și tipul „O“ (oranj) întîlnit în aceeași măsură la ambele sexe, nu figurează deloc în clasificarea preferințelor și respingerilor.

Se pare că este vorba de încă un exemplu în strînsă legătură cu subiectivitatea impresiei cromatice reflectată în diversitatea părerilor și preferințelor formulate, greu sau aproape imposibil de surprins printr-o raportare la o singură variabilă.

Mergînd în continuare pe linia unei inserări analitice a valențelor subiective ale culorii trebuie relevată și psihologia motivației, a tuturor mobilurilor interne și externe, conștiente și inconștiente care condiționează actul receptării în toate segmentele lui. „Fiecare om — scrie M. Golu —, percepe lumea prin prisma subiectivității sale proprii, în concordanță cu (...) motivația sa actuală, concretizată în tendințe, trebuințe, interese, preferințe etc.“ ⁷⁸.

Făcînd trimiteri la însușirile atîtor lucruri și sugerînd numeroase legături cu universul cromatic, culorile provoacă o diversitate de stări motivaționale. Din această perspectivă (și nu numai aceasta), culoarea este intuită diferit. Cineva asociază roșul cu ideea de sănătate, pentru altul este simbolul distrugerii, al focului, așa cum această culoare mai poate declanșa amintirea unui accident nefericit, sau a unei bătălii sîngeroase, în timp ce pentru un artist roșul constituie cel mai expresiv ton în redarea sugestivă a dinamismului prin

Impresiile sau viziunea subiectiv-cromatică se asociază de multe ori cu întâmplări și evenimente petrecute în viața omului. În funcție de acestea se realizează și exaltarea motivațională actuală. Datorită considerentelor menționate o culoare care, în general, provoacă emoții plăcute sau agreabile la anumite persoane, determină efecte diametral opuse la altele. Mobilurile motivaționale diferă nu numai între indivizi și colectivități, ci și de la o etapă la alta din viața aceluiași om. Toate acestea constituie încă o sursă a evantaiului de reacții ce explică ipostazele subiective ale culorii.

Pe un plan superior, ca rezultat al împlinirii trăsăturilor psiho-individuale cu factorii socio-culturali, atitudinea față de universul coloristic crește în complexitate. Acceptarea sau receptarea, preferința sau respingerea unui ton sau unei nuanțe cromatice este o problemă ce ține și de componentele fundamentale ale personalității umane (temperament, aptitudini, educație).

Cu toate că nu avem date teoretice și experimentale suficiente în legătură cu influența laturii dinamico-energetice a individului, sîntem convinși că temperamentul, alături de celelalte componente ale structurii umane, are o mare însemnătate și înrîurire pozitivă în fixarea impresiei subiective determinată de culoare.

Firea sau temperamentul implică și modalitatea de introiecție (introversiune) sau proiecție (extraversiune) a comportamentului cromatic. Utilizîndu-se testele Rorschach s-a putut stabili că tipurile introvertite (asociate cu temperamentele flegmatic și melancolic) preferă cu predilecție albastrul și verdele, respingînd roșul. Extravertiții (de obicei colericii și sanguinicii) au mari afinități pentru roșu, portocaliu și galben, evitînd de regulă violetul și negrul.

După alte cercetări experimentale publicate de F. Birren⁷⁹ s-au stabilit următoarele relații între preferințele cromatice și tipurile temperamentale constituționale: tipul athletic alege roșul, tipul cerebral are predilecție pentru albastru, tipul egoist (cu afinități metafizice) este interesat de galben, cel amical, jovial preferă oranjul și cel artistic — purpuriul.

Atitudinea subiectivă este pusă în evidență temperamental nu numai în actul receptării, ci și în modalitatea de exprimare cromatică a individului, în răspunsul lui coloristic spontan, dar nu așa cum avea să le explice Itten, autorul amintitei monografii dedicată artei culorii (*Kunst der Farbe*), care pune — între altele — și problema legăturii ce există între carac-

teristicile individuale și expresia subiectivă a acordurilor cromatice. Pornind de la trăsăturile exterioare ale indivizilor el a observat că acordurile diferă de la o blondă cu ochii albaștri, la o brunetă cu ochii negri, sau la una cu părul roșu și pielea roz. Această constatare Itten a făcut-o în anul 1928 când, folosindu-și propriii studenți, a urmărit cum aceștia ajung la combinații coloristice personale. Atunci a observat că în timp ce discipola sa blondă cu ochii albaștri preferă acordul culorilor primare (pe bază de roșu, galben și albastru), bruneta cu ochii negri a manifestat afinități pentru tonurile închise dar distincte valoric, ceea ce, după autorul citat, confirmă un temperament cu o personalitate puternică, capabilă de sentimente adânci și intense. Șirul exemplelor continuă ⁸⁰.

Dacă nu se poate nega că semnificația subiectivă a culorii diferă, printre altele și în funcție de temperament, raportarea făcută de Itten la aspectele exterioare arătate este neștiințifică. Principala sa inadverență constă în faptul că el pornește de la criteriile neesențiale ale structurii antropologice (culoarea pielii, a părului etc.), ce nu explică nicicum caracteristicile sufletești ale individului așa cum, de pildă, se pot stabili interdependențe între sex și psihologia sexelor, între vârste și psihologia vîrstelor, între motivație și psihologia comportamentului etc.

În al doilea rînd situațiile prezentate de el sînt cazuri singulare și ele nu satisfac exigențele cercetării științifice și, din aceste motive, devin neconcludente ca material documentar validabil.

Fără a intra în detalii considerăm că este necesar să arătăm că aptitudinile și talentul, experiența și educația plastică sînt tot atîtea elemente care condiționează îmbogățirea imaginii subiective a culorii nu numai ca reprezentare, dar și ca mod de asociere și combinare.

Aptitudinile care, printr-un intens și îndelung exercițiu, dezvoltă procese și operații psihice în anumite direcții dau celui ce le posedă nu numai o fină posibilitate de discriminare, dar și o mai mare capacitate de înțelegere, trăire și redare a unor compoziții cromatice. Dacă ele, aptitudinile, dezvoltă abilitatea și meșteșugul în anumite domenii, talentul, ca formă superioară de combinare a acestor însușiri, asigură o activitate originală, stimulînd plămuierea unor imagini inedite de culoare și formă comunicate apoi, prin obiectivare, direct beneficiarilor.

În dezvoltarea aptitudinilor și valorificarea integrală a talentului ce poate avea loc atât în domeniul artistic cât și în cel extraartistic, exercițiul sistematic adaugă acestora noi valențe, condiționând calitatea activității creatoare din punct de vedere al imaginației și imagisticii cromatice. Într-un fel distinge, asociază și transpune culorile pe plan subiectiv un pictor sau un lucrător din industria culorii și cu totul altfel un om obișnuit. În vreme ce primii dispun de operații și procese psihice de mare finețe și acuratețe coloristică, oamenii aflați în afara unor preocupări artistice sau practice în această direcție, reacționează normal, atât cât este necesar pentru orientarea corectă în mediul înconjurător.

Sensibilitatea pentru culoare crește și prin intermediul educației și instrucției curente. Dacă pentru artist educația estetică înseamnă, în ultimă instanță, punerea de acord a posibilităților individuale de exprimare cromatică cu cele teoretice posibile, pentru iubitorul de culoare, instruirea are ca efect formarea unei imagini subiective mai complexe și mai aproape de adevăr. Stocînd mult material și avînd modele, spectatorul instruit în domeniul culorii, tot așa ca iubitorul de muzică în domeniul sunetului, va fi capabil de comparații și analize corecte, de emiterea unor judecăți de gust, de stabilirea unor criterii reale de ierarhizare valorică etc. Aprecierile celui instruit și educat, deși subiective, ca aspecte ale activității psihice, sînt raportate la un conținut bogat de date și, prin urmare, ferite de consecințele ignoranței și subiectivismului.

Extinzînd pe un plan mai larg influențele personalității umane cu toate variabilele sale asupra receptării, ne vom explica marea diversitate de atitudini și răspunderi vis à vis de aceeași compoziție cromatică sau lucrare de artă plastică. Marea varietate de structuri ce reprezintă tot atîtea filtre psihologice, face ca limbajul culorilor (ca și al formelor) să fie diferit interpretat, înțeles și apreciat. Comunicarea prin mijlocirea sa nu are un caracter univoc, ci plurivoc din motivele pe care le-am arătat (în capitolele I 3.1 și I 3.2) și asupra cărora vom mai reveni.

Ceea ce considerăm că dă, în final, măsura înțelegerii și fixării unor semnificații stabile și unitare în privința limbajului cromatic nu rezidă, în primul rînd, în reacțiile psihologice individuale, ci — așa cum am arătat încă de la începutul acestei lucrări — în informația culturologică de valoare.

Din îndelungata și reciprocă relație subiect, obiect cromatic, au rezultat cele două atribute fundamentale ale culorii: impresivă și expresivă care, din punct de vedere psihologic, corespund atât reacțiilor primare cât și atitudinilor secundare (necondiționate și, respectiv, condiționate). Accepțiunea termenului „impresiv“ trebuie căutată în noțiunea „Eindrügllichkeit“ folosită de M. Mayer (1913), atunci când vroia să se refere la caracterul sau forța stimulilor. Ea a fost preluată și tradusă de M. Foucault prin „impressivité“⁸¹, apoi adoptată și generalizată în limbajul psihologic.

La Itten latura impresivă a culorii se referă la efectele optice determinate de factorii fizici ai acesteia și anume, de tonul cromatic al obiectului, de nuanțele luminii incidente, a celei reflectate și de umbre.

M. Golu și A. Dicu largesc sfera impresivului și o definesc ca funcție, arătând că ea decurge din suportul substanțial-energetic al culorii în ipostaza sa de stimul al percepției cromatice, al reacțiilor psihofiziologice și al atitudinilor comportamentale.

Prin latura expresivă Itten înțelege numeroasele ipostaze pe care o culoare sau un grup de culori le au în accepția lor subiectivă, psihică și apoi obiectivate prin intermediul limbajului cromatic în artă sau în afara ei. Există în natură o mare varietate de culori — spunea el — pe care însă fiecare o vede, o simte și o judecă într-un fel cu totul personal. Din această perspectivă valențele cromatice depind de om, deoarece funcția expresivă rezultă tocmai din experiența și rolul activ al receptorului, din capacitatea lui de a restitui obiectelor, inclusiv culorilor, semnificațiile, accepțiunile și destinațiile fixate de el. Acestea se fixează, cu predilecție, în încărcătura informațională (semantică, estetică, afectivă), care formează mesajul comunicațional al culorii vehiculat prin limbajul specific picturii, graficii etc.

Se poate, deci, afirma că atributele impulsive constau în forța și caracterul de stimul al culorii cu toate calitățile intrinsece, dar și înmagazinate în timp, traductibile psihologic și fiziologic, precum și comportamental, iar funcția expresivă rezidă în contribuția individului și colectivității de a stabili un cod al culorii, al semnificațiilor pe care le poate transmite.

Din cadrul elementelor expresive se desprinde funcția de comunicare ideatică, estetică și afectivă a culorii ce constituie,

în fond, conținutul limbajului cromatic. Aspectul ideatic sau cognitiv-informațional se realizează cu predilecție prin semnificațiile simbolice conferite culorii sau compozițiilor cromatice. În acest domeniu există o foarte îndelungată tradiție și, așa cum se știe, ea variază în timp și în spațiu, de la o epocă istorică la alta, de la un popor la altul, de la o cultură la alta.

Simbolica cromatică recunoscută pentru marea ei forță de comunicare exprimă cele mai diverse aspecte, începând cu ideea focului și a iubirii, a celor mai diverse sentimente și terminând cu semnificațiile cunoscute ale emblemelor, drapelelor sau uniformelor, așa cum vom arăta în capitolul următor.

Informația sau mesajul estetic este cuprins în expresia plăcută sau nu a culorilor, în proporția și armonia acestora, în varietatea și originalitatea procedeele artistice. Dar așa cum am avut prilejul să precizăm conținutul semantic este, în general, mai ușor de descifrat (inclusiv în cazul simbolicii cromatice), în vreme ce expresia estetică este necodificabilă și greu sesizabilă.

În ceea ce privește valențele afective ale culorilor, acestea sînt comunicabile prin calitățile lor impulsive și prin cele expresive.

Prin marea lor forță de comunicabilitate culorile sînt adevărate avertizoare, semne sau mijloace de expresie prezente în nenumărate situații, începînd cu indicatoarele rutiere, semnalizatoarele de comandă sau manevră tehnică și terminînd cu nenumăratele variante ambientale naturale, arhitecturale, artistice etc. În toate aceste cazuri semnalele optice recepționate sînt convertite în imagini subiective adecvate complexului psihic individual (psihismului). Încărcătura de semnificații și sens a acestor imagini diferă în funcție de canalele și sursele de informare. Dacă senzațiile ne oferă date cu privire la proprietățile externe ale lucrurilor, dîndu-ne semnificația de natură intelectuală a acestora, sentimentele ce reprezintă „conștiința unui impuls” ne dau sensul lucrurilor, valoarea și utilitatea lor din punctul de vedere al laturii motivațional-afective⁸².

Purtătoare, deci, a unor semnificații și sensuri deosebite de ordin semantic, estetic și afectiv, culoarea — ca semn, stimul și mijloc de expresie — are un rol important în viața psihică a individului, fără de care nu numai latura comunicării interumane ar avea de suferit, ci întreaga existență spirituală a omului și colectivității.

V CULOAREA CA LIMBAJ

V. 1. SIMBOLUL CROMATIC ȘI INFORMAȚIA SEMANTICĂ

Culoarea, ca semn al unui posibil mesaj, este purtătoarea multor semnificații transmisibile și inteligibile. În această ipoteză ea are funcția de limbaj, ceea ce înseamnă că prin intermediul tonurilor cromatice și acromatice se pot fixa, exprima și comunica informații semantice, estetice și afective.

Cea mai simplă modalitate de exprimare și comunicare semantică cu ajutorul culorii se realizează prin simbolul cromatic. În această postură de semn și simbol (vezi capitolul II.2) culoarea evocă altceva decît ceea ce reprezintă ; ea este imaginea abstractă a unui obiect, a unei idei sau sentiment. Pe o treaptă mai înaintată a evoluției umane culoarea — prin utilizarea ei artistică — a început să satisfacă și valențele spirituale de frumos ale individului și colectivității.

Dacă încărcătura estetică are la origine particularitățile, amprenta sau pecetea creației individuale, semnificația simbolică este de esență colectivă (exceptînd arta cultă), aparține unui anumit spațiu socio-cultural care, prin asociere, impune un sens precis semantic culorii. În acest caz simbolica se generalizează prin repetare și tradiție, fiind însoțită de fiecare prin învățare și nu prin intuiție psihologică.

În acest sens ni se pare demnă de atenție afirmația lui R. Bastide cînd constată, pe drept cuvînt, că atunci „Cînd

simbolismul individului coincide cu simbolismul tradițional, nu e pentru că factorii psihologici explică caracteristicile sociale, ci pentru că, dimpotrivă, societatea, adică lumea civilă, impune propriile ei standarde, propriile ei tradiții individului sănătos sau alienat⁸³.

Nenumărate exemple vin să confirme acest lucru în contextul specific al diferitelor culturi. Dacă pentru populațiile africane negrul reprezintă spiritul binelui (evidentă fiind aici influența opticii de rasă negroidă), iar albul pe cel al răului, la europeni lucrurile stau exact invers. De aceea în limbajul nostru negrul este culoarea nenorocirii și doliului, iar la chinezi, japonezi și alte popoare din zonă, aceleași stări sint exprimate prin culoarea albă.

Mai putem cita, în aceeași ordine de idei, cazul culorii verde care, la europeni, simbolizează invidia (în alte părți, speranța), iar la asiatici, bucuria, sau al galbenului, culoare ce, în spațiul socio-cultural al continentului nostru, înseamnă lașitate, gelozie etc., pentru ca, la unele popoare asiatice, același galben să fie sinonim cu ideea de puritate. Aceste diferențe înregistrate încă din antichitate trebuie căutate în îndepărtate sensuri mitologice, etnologice, culturale și de civilizație.

Funcția gnoseologică a culorii a suferit modificări în timp și spațiu, supunându-se unei înrîuriri continue atât din partea factorilor psihologici cât și sociali. După Iohannes Volkelt reprezentările simbolice au pătruns fie din vechile mitologii sau viața de toate zilele, fie ca rezultat exclusiv al creației artistice culte⁸⁴.

Limbajul simbolurilor cromatice a fost utilizat din cele mai îndepărtate perioade ale civilizației și culturii umane pentru reprezentarea punctelor cardinale, a elementelor materiale fundamentale, în arhitectură, pentru indicarea ierarhiilor sociale sau religioase etc., toate acestea avînd sensuri precise codificate în anumite zone geografice și intervale istorice. În Mesopotamia și țările învecinate, ziguratele (templele babiloniere) erau astfel decorate cromatic încît fiecare etaj, prin

una din culorile alb, negru, purpur, azur, roșu, argint și aur, simboliza câte un astru : Luna, Soarele, Marte, Mercur, Jupiter, Saturn, Venus. Același lucru consemnează Herodot și în cazul templului din Barsippa (aparținând lui Nabucodonosor) care, în intenția de a prezenta simbolic cele șapte sfere cosmice, asocia negrului planeta Saturn, oranjului planeta Jupiter, roșului planeta Marte, galbenului — Soarele, verdelui pe Venus, albastrului pe Mercur, albului — Luna.

Chinezii și aztecii au utilizat culorile pentru a indica cele patru puncte cardinale. Primii reprezentau sudul cu roșu, ceilalți cu verde, nordul cu verde și, respectiv, cu galben, estul cu albastru — la chinezi, aztecii cu roșu, vestul cu alb și, corespunzător, cu albastru. La chinezi și indieni elementele fundamentale ale lumii (după concepția lor materialist-naivă) erau exprimate prin tot atâtea culori care, deși diferă în două cazuri, explică influențele reciproce ce s-au manifestat în această parte geo-culturală a globului. Iată simbolurile cromatice pentru cele cinci elemente de bază ale universului :

— pentru foc, chinezii utilizau roșul, indienii aceeași culoare ; echivalentul simbolic al pământului și la unii și la alții era galbenul ; apa era reprezentată la chinezi de negru, iar la indieni de albastru ; pentru desemnarea lemnului, chinezii foloseau albastrul și indienii verdele, iar pentru fier (sau, în general, metale) ambele popoare utilizau albul.

Interesantă pentru coincidență ne apare simbolică coloristică a vîrstelor în succesiunea lor la maiiași și grecii antici reprezentate, în ordine, astfel : pentru copilărie — galbenul, pentru adolescență — albul, pentru maturitate — roșul, iar pentru bătrînețe — negrul.

Elemente de simbolism cromatic se întîlnesc în toate culturile și religiile antice și medievale (indo-europene, chineză, egipteană, babiloniană, aztecă, maiasă etc.) ; catolicii însă aveau să introducă pentru prima oară în evul mediu un cod obligatoriu al culorilor. Inocențiu al III-lea, în jurul anului 1200, a făcut cunoscut un asemenea cod al culorilor pentru a evita echivocul interpretărilor atît în ce privește repre-

zentarea abstractă a unor idei și sentimente religioase, cit și a ierarhiei bisericești. Putem însă menționa aici că unele idei și sentimente reprezentate erau specific și profund umane, ele neavind nimic comun cu preceptele și canoanele biblice ca, de exemplu, bucuria, tristețea, nenorocirea, frica, iubirea etc.

Riguroasă pentru semnificația ei precisă a fost și simbolică cromatică în heraldica medievală în spiritul căreia existau cinci culori principale numite „emaiuri” și câteva secundare „de figurație”. Despre valoarea și semnificațiile culorilor în heraldică a scris în 1644 Vulson de la Colombiér după care, în literatura de specialitate, au apărut și alte lucrări. La noi se remarcă în acest domeniu studiul lui M. Sturdza-Săucești *Heraldica*, care conține multe referiri și la problemele cromaticii.

Aceste semnificații cu caracter simbolic (laice, religioase și heraldice) s-au păstrat și în timpul Renașterii când unii artiști le-au transpus în accepțiuni proprii și în pictură. Reprezentativ pentru o asemenea modalitate de exprimare a fost pictorul flamand Hieronymus Bosch. El a preluat simbolistica magică conform căreia fiecare culoare reprezenta un număr, o stare sufletească, o însușire stabilă a materiei sau a naturii etc. Din acest punct de vedere, artistul citat aparține mai mult evului mediu decât spiritului renașcentist.

În veacurile din urmă, în epoca modernă și contemporană, simbolurile cromatice au continuat să circule liber în funcție de tradiția diferitelor popoare, în sînul cărora imaginația colectivă a adăugat noi elemente, noi semnificații. Ele s-au păstrat în arta țesăturilor și portului popular, le-au generalizat în folclorul poetic și apoi au pătruns în limbajul obișnuit, fiind preluate și transfigurate în arta plastică cultă. În ultima variantă menționată (arta cultă) expresia simbolică este produsul creației individuale și numai punctele de plecare pot fi de inspirație tradițională. Și aceste simboluri se supun unei generalizări dacă sînt asimilate într-un cod social și apoi răspîndite cu ajutorul informației culturologice. Dar, des-

pre conținutul semantic al culorii în arta plastică cultă, vom discuta într-un alt capitol.

Rămânând, de această dată, în sfera simbolicii cromatice la români, vom arăta că ea exprimă pe lângă alte semnificații și pe acelea de vîrstă și sex. În Bucovina, de pildă, semnele de vîrstă sînt redată atît prin cromatica mai închisă pe fond alb, cît și prin structura ornamentală a motivelor⁸⁵. În Hațeg și Munții Apuseni, vîrstele în cadrul sexului femeiesc apar clar delimitate prin culoarea dominantă aplicată pe port: fetițele de portocaliu deschis, fetele de portocaliu închis, femeia tinărară de roșu deschis, femeia mai în vîrstă de roșu închis.

Distincții cromatice pe sexe se întîlnesc ca semne de recunoaștere și în portul popular din Scheii Brașovului, precum și la Săcele. Aici costumele bărbătești sînt dominate pe linie cromatică de alb-negru și albastru închis, iar cele femeiești de nuanțe cafenii și verzi.

Simbolul cromatic este prezent, de asemenea și în limbă prin diferite alocuțiuni. Pornindu-se de la anumite modificări corporale de ordin fizionomic și fiziologic, dar și de la anumite semnificații simbolice ale culorii, observațiile comune au consacrat expresii ca: „e galben de gras“ sau e „galben ca turta de ceară“ (aluzii sau trimiteri la expresii fizionomice nesănătoase), ori „e galben de spaimă (de frică)“, „este negru de supărare“ (de necaz), „este negru în cerul gurii“ (răutate), „este roșu de furie“ (mînios), „s-a înroșit pînă în vîrfurile urechilor“ sau pînă în „albul ochilor“ (rușine, pudoare) „este roșu ca mărul“ (sănătate), „e rumen de frumos“, „vede stele verzi“ (lovit)! „este încă verde“ (tinăr), „i-a spus-o verde în față“ (direct, sincer), „ochii verzi, niciodată să nu-i crezi“ (minciuna), „situația este albastră“ (rea), „alb ca varul“ (de frică) etc.

Dintr-o succintă incursiune în domeniul poeziei populare și culte vom constata că simbolurile cromatice au pătruns și aici, exprimînd anumite laturi estetice ale vieții, idei sau sentimente. Pentru arta poetică populară vom exemplifica

cu două strigături din Transilvania, iar pentru cea cultă vom reproduce cîteva versuri ilustrative din literatura română și universală.

Mai întii, folclorul :
„Vai, mîndruțo, albă ești,
Albă ești, frumoasă ești ;
Dar ești albă de albele,
Roșie de rumenele !“
Sau :
„Mîndra mea, frumoasă ești
Colea cînd te rumenești ;
Dar cînd ești nerumenită
Ești ca dracu' de urită !“ ⁸⁶

În poezia noastră cultă simbolismul culorii este prezent la Mihai Eminescu, George Bacovia, Ion Minulescu, iar în cea universală, la Ch. Baudelaire, M. Utrillo și mulți alții. Pentru a ilustra ideea, reproducem versurile :

„În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte,
Ci-ntr-o clipă gîndu-l duce mii de veacuri înainte ;
Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș,
Cum se-închide ca o rană printre nori întunecoși...”

M. Eminescu, *Scrisoarea I*

Sau :
„Copacii albi, copacii negri,
Stau goi în parcul solitar :
Decor de doliu funerar...
Copacii albi, copacii negri“.
G. Bacovia, *Decor*

Ori :
„Verde crud, verde crud...
Mugur alb și roz și pur,
Vis de-albastru și azur,
Te mai văd, te mai aud !“
G. Bacovia, *Note de primăvară*

Și, mai departe :
„Și-n timp ce-albastru mării uniform
Le-adoarme-n cînt tristețile de ieri,

Și-n timp ce-albastrul mării uniform
Deșteaptă-n ei eterne primăveri,
În portul blond, ca-ntr-un ghețar enorm,
Autohtonii tremură... și mor !“

I. Minulescu, *Romanță nordică*

Și :

„Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare,
Parfum, culoare, sunet ne-ngîină și răspund...”

Ch. Baudelaire

Sau :

„Cum e divin albastrul și dușmănește răul,
Cum e gelosul galben adesea fad, banal,
Ce infernal e roșul, arzînd și ce feroce,
Cînd verdele-i speranță și rozul dulce nuntă...”

M. Utrillo

Întrucît ipostazele simbolice ale culorii cunosc o mare arie de manifestare în timp și spațiu și într-o formă comentată ar impune un text ce nu s-ar încadra în economia lucrării, ne propunem în capitolul următor să încercăm realizarea unei sinteze a principalelor sale variante cunoscute de noi din perspectivă istorică și geografică.

V. 1.1. „GEOGRAFIA” ȘI „VOCABULARUL” SEMNIFICAȚIILOR SIMBOLICE ALE CULORII *

Este, credem, suficient de clar faptul că circulația și persistența simbolurilor cromatice în anumite zone sînt determinate de factori socio-culturali și, astfel, se explică asemănările, dar și deosebiri. Asemănările se datoresc unor influențe sau puncte comune de plecare, în timp ce diferențele țin de particularitățile specifice, de factura psihică a fiecărui popor.

Prin prisma diferențelor de cultură, civilizație și istorie, trebuie acceptate și înțelese variatele simboluri cromatice, redate aici într-o formă sintetică :

* Sinteza acestui capitol s-a realizat pe baza datelor culese din bibliografia notată cu numerele de la 87 la 95.

Nr. crt.	Culoarea	Țara, Poporul, Zona	Perioada	Semnificații simbolice	Destinații simbolice
1	2	3	4	5	6
1	Roșie I	Egipt	Antică	Deșertăciune, păcat, crimă, demonicul, focul, iubirea	Pentru colorarea pielii umane. Purpurul era folosit pentru reprezentarea uscatului; pentru masca faraonului
		Babilon	Antică	Culoarea prostituției, păcatului pornirii și viciului	
	Roșie	Mexic	Precolumbiană	Zeul pământului	
3	Roșu stacojiu	Evrei	Antică	Sîngele, viața	Purpuriul: culoarea regală; iubirea adevărată
4	Roșie	China	Antică	Focul, bucuria, alungarea demonilor, sentimentul sărbătorii; culoare protectoare. În arhitectură: esența pozitivă, bărbăția, principiul cerului	Indicarea sudului, inimă, intestinul subțire, limba transpirația, amorul
5	Roșie	India	Antică	Focul	
6	Roșie	Roma	Antică	Culoarea planetei Marte, a Zeului Mars, a fierului etc. Purpuriul—supremația divină	Pentru marcarea marilor demnitari ai imperiului; culoarea împăraților și a preoților
7	Roșie	Grecia	Antică	Vinul, sîngele, combustia internă provocată de alcool	Mantia roșie a lui Bachus, culoarea lui Ares, Zeul războiului

1	2	3	4	5	6
8	Roșie	Rusia	Evul mediu	În limba rusă veche, ca și în arabă, roșul este sinonim cu frumosul	
9	Roșie	Europa Apuseană	Evul mediu	Laică: iubire, îndrăzneală, curaj, vitejie, minie, cruzime	
				Religioasă: (catolică) sîngele, iubirea, înțelepciunea divină, Sf. Duh, patimile lui Iisus, martiriul, focul. Trandafirul = culoarea martirilor	Purpuriul indică în ierarhia catolică funcția cardinalilor
				Heraldică: mărirea, bravura, îndrăzneala, generozitatea. Purpuriul = credință, devoțiune, castitate, calm	Culoarea regilor
10	Roșie	Europa Apuseană	Renaștere	Dragostea pentru aproapele tău, pentru Dumnezeu, vitejia, furia, mînia, crima, curajul	
11	Roșie	Biserica	Bizantină	Iubire aprinsă, înfăcărată. Purpuriul: supremația divină	Culoarea părului trădătorului Iuda; a diavolului
12	Roșie	Țări europene	Modernă și contemporană	Ardoarea, sănătatea, forța, expresia pasiunii febrile. Rozul = timiditate, ospitalitate, amabilitate; culoarea fetițelor	Simbolul general al revoluțiilor

1	2	3	4	5	6
13	Roșie	România	Modernă și contemporană (popular)	Dragostea, sănătatea, puterea, mânia	
1	Galben II	Egipt	Antică	Invidia. Aurul = lumea de dincolo	Pentru trupul zeilor; Pentru reprezentarea Soarelui
2	Galben	Aztecii	Antică	—	Nordul
3	Galben	China	Antică	Puterea împărătească, a marilor demnitari, înțelepciunea, esența negativă, feminitatea, puritatea	Pământul, uscatul, splina, stomacul, gura, saliva, dulcele
4	Galben	India	Antică	—	Pământul
5	Galben	Roma	Antică	Aurul, bogăția, soarele	Pentru Mercur, mesagerul zeilor
6	Galben	Europa apuseană	Evul mediu	Religioasă (catolică) tăria din care a fost făcut omul (argila, solul); lașitatea, conștiința Auriul = duhul sfânt, credința, gloria Domnului, reînvierea, fecioara Heraldica: aurul, mărirea, forța, puterea, bogăția, curățenia	Galbenul alțat cu negrul = invidie, trădare, falsitate, dubiu, suspiciune, înșelare. Auriul = înțelepciune, iubire, credință, constanță

1	2	3	4	5	6
7	Galben	Europa apuseană	Renaștere	Religioasă (catolică): Soarele, devoțiunea, fidelitatea, învierea lui Christos	Culoarea trădătorilor de rege. Celor ce se făceau vinovați de această crimă li se vopsea ușa cu galben
8	Galben și Oranj	Biserica	Bizantină	Zeificarea, strălucirea, slava	Auriul = aureola sfinților creștini
9	Galben	România	Modernă și contemporană (popular)	Deschizător de drumuri, curățenia, fecunditatea, gingășia, bogăția, griul copt, vigoare, agerime, gelozie. Opus: boală, culoarea morții	Auriul: lumina sufletului
1	Albastru III	Egipt	Antică	Cuvântul și promisiunea divină, adevărul divin, cerul nocturn spre care se ridică sufletul faraonului, eliberarea sufletului	Culoarea Zeului Amon
2	Albastru	Evrei .	Antică	Revelația divină, legea	Zeul Iehova
3	Albastru	China	Antică	Nemurirea, reînvierea, mila	Lemnul, gustul acru, ficatul, lacrimile, fierea, răsăritul (estul)
4	Albastru	India	Antică	Apa	—
5	Albastru	Roma	Antică	Apa, Zeul Mării, Venus, Zeus Ultramarin = Saturn	Cuprul

1	2	3	4	5	6
6	Albastru	Europa apuseană	Evul mediu	Religioasă (catolică): detașarea de lume, fiul Domnului, adevărul, culoarea divină, îngerii, pietatea, Sf. Maria, cerul, sacralitatea Heraldică: blindețea, frumusețea, noblețea, buna credință, lealitatea, justiția, bucuria, fidelitatea, buna reputație, noblețea, rațiunea	Albastrul cenușiu = viciul; Albastrul închis = doliul
7	Albastru	Europa apuseană	Renaștere	Religioasă: puritatea, adevărul, serenitatea, spiritualitatea	
8	Albastru	Biserica	Bizantină	Marea, aerul, puterea de viață, puterea divină	Îmbrăcăminte de lui Iisus Christos și a sfinților
9	Albastru	Europa apuseană	Modernă și contemporană	Ocultă: dragostea curată, tinerețea, iluzia	
10	Albastru	Europa	Modernă și contemporană	Laică, Artistică: meditația, spațiul, infinitul	
11	Albastru	România	Modernă și contemporană (popular)	Credință, visare, încredere în frumos și în ființa umană; semnul legăturilor permanente	

1	2	3	4	5	6
1	Verde IV	Egipt	Antică	Bucuria, sănătatea, viața care germinează, speranța, existența spirituală după moarte	Reprezentarea naturii Culoarea lui Osiris
2	Verde	Azteci	Antică	—	Indicarea Sudului
3	Verde	China	Antică	Natura, bucuria	—
4	Verde	India	Antică	Culoarea lui Shiva-Sprosses	Semnifică lemnul
5	Verde	Evrei	Antică	Pământul, semănăturile	
6	Verde	Roma	Antică	Semănăturile; Planeta Mercur (verde-albastru)	
7	Verde	Grecia	Antică	Speranță, culoarea Zeiței Afrodita	
8	Verde	Europa apuseană	Evul mediu	Religioasă (catolică): primăvara, imaginea nădejii, viața veșnică, culoarea liturgică, speranța, Renașterea, alegerea, invidia	Eligibilitatea divinității, duhul sfânt, crucea
9	Verde	Europa apuseană	Evul mediu	Heraldică: Onoarea, dragostea, tinerețea, frumusețea, spiritul curtenitor, politețea, libertatea, grația, imunitatea, nădejdea, vigoarea, grațierea	

1	2	3	4	5	6
10	Verde	Biserica	Bizantină	Cosmosul	
11	Verde	Europa apuseană	Modernă și contemporană	Ocultă: speranță, încredere, fertilitate, îmbelșugare	Consimțire
12	Verde	România	Modernă și contemporană (popular)	Speranță, vigoare, tinerețe, sinceritate, împămîntenirea, meditația	
1	Violet V	Europa apuseană	Evul mediu	Religioasă (catolică): imaginea penitenței, culoarea liturgică în post, sacrificiul, pasiunea, amarul suferinței. Heraldică: pasiune înaltă, înțelepciune	Pocăința Culoarea regilor și a împăraților
2	Violet	Europa apuseană	Modernă și contemporană	Ocultă: inteligență, politețe, întărirea spiritului. Violet + verde + galben (amestec) = Triumf	Lila = prospețime, grație, prima dragoste
3	Violet	Europa apuseană	Modernă și contemporană	Laică, artistică: supunere, ascultare, sugerează sfârșitul lumii într-un peisaj (Goethe)	Culoarea superstițiilor pictate; afectuoasă
1	Complementare Galben-Violet	Europa	Contemporană	După Itten (simboluri complementare) 1) Conștiință luminoasă (galben) 2) Pietate plină de sentiment (violet)	

1	2	3	4	5	6
2	Albastru-Oranj	Europa	Contem-porană	1) Credință smerită (albastru) 2) Mândrie, conștiință de sine (oranj)	
3	Roșu-Verde	Europa	Contem-porană	1) Putere materială (roșu) 2) Consimțire (verde)	
1	Oranj VI	Europa apuseană	Evul mediu	Heraldică: instabilitate, disimulare, fățărnicie	Culoarea de distincție nobi- liară la englezi
			Contem-porană	Festivismul, luxul	Conștiința valorii de sine
1	Cafeniu	Egipt	Antică	Zeul răului Tiphon, focul subteran (maro)	
2	Cafeniu	Europa apuseană	Evul mediu	Religioasă (catolică): nega- rea ordinii lumești, suportarea păcatelor	
3	Cafeniu	Biserica	Bizantină	Realitatea pămîntească, le- garea de pămînt, culoarea ma- ternității	
1	Brun VIII	Europa apuseană	Evul mediu	Religioasă (catolică): aver- tismenț pentru preoții care nu respectau canoanele religi- oase; amenințarea cu pedep- sele iadului	

1	2	3	4	5	6
2	Brun	Europa apuseană	Evul mediu	Heraldică: penitență, smerenie, trădare.	
1	Cenușiu IX	Roma	Antică	Împărăția umbrelor	
2	Cenușiu	Europa apuseană	Evul mediu	Religioasă (catolică): Diavolul	
3	Cenușiu	„	Modernă și Contemporană	Ocultă: melancolie, neurastenii	
1	Alb X	Egipt	Antică	Sfințenia interioară, protecția împotriva calamităților	Culoarea fildesului = sfârșitul itinerariului nocturn; culoarea dimineții, a începutului.
2	Alb	Evrei	Antică	Lumina, curățenia	
3	Alb	China	Antică	Doliul	Metalul, Sudul; plămînii, intestinul gros, nasul, sputa, pipăitul
4	Alb	Roma	Antică	Planeta Venus, Argintul = Luna	
5	Alb	Europa apuseană	Evul mediu	Laică: — apa Religioasă (catolică): puritatea, lumina, bucuria, inocență, triumf, glorie, nemurire, îngerii, duhovniciei, ceremonia nupțială	Unitatea Bisericii, papalitatea, castitatea, virginitatea, culoarea Paștelui, candoarea, devotamentul, corectitudinea

1	2	3	4	5	6
6	Alb	Europa apuseană	Modernă și contemporană	Ocultă: puritate, adevăr, inocență, speranță, fericire	
7	Alb	România	Modernă și contemporană (popular)	Nevinovăția, fecioria, culoarea rochiei de mireasă, culoarea lebedei ca sol al sufletului	Argintul = curățenia
1	Negru XI	Egipt	Antică	Zeul Nilului dătător de viață	Culoarea nopții, a sfârșitului
2	Negru	China	Antică	Apa	Rinichii, vezica, urechile, urina, gustul sărat, Nordul
3	Negru	Roma	Antică	Doliul, mizeria	
4	Negru	Europa apuseană	Evul mediu	Laică: bezna de dincolo de mormânt, bezna de dincolo de foc Religioasă (catolică): Doliul, Vinerea Mare Heraldică: Doliu, tristețe, înțelepciune, prudență, durere, mîhnire, modestie, întunericul	
5	Negru	Biserica	Bizantină	Ceea ce este nezeificat	
6	Negru	Europa apuseană	Modernă și contemporană	Ocultă: tristețea, Doliul	
7	Negru	România	Modernă și contemporană (popular)	Răul, vinovăția, culoarea morții, doliul, apusul vieții	

Încheiem acest capitol care, deși este departe de a fi complet, poate constitui o invitație pentru realizarea unui Dicționar global al culorilor, unde să fie înfățișate semnificațiile simbolice nu numai în circulația lor curentă, dar și în variantele acreditate de creația artistică. Mozaicul final ar oglindi particularitățile etnologice în cazul simbolicii populare și pe cele psiho-sociale, în cazul semnificațiilor individuale din arta cultă.

V. 1.2. CONȚINUTUL INFORMAȚIONAL AL CULORII ÎN SPAȚIUL INTRA ȘI EXTRA ARTISTIC

În operele de artă culorile sînt semne (cromeme) care, în procesul comunicării, au funcții semantice, estetice și afective. Cele semantice se exprimă prin conținutul informațional ce poate fi de natură simbolică sau analogică. De primul aspect ne-am ocupat în capitolele precedente unde am prezentat cîteva din accepțiile simbolice ale fiecărei culori (cromatice și acromatice), în diferite zone geografice și perioade istorice, urmînd să-l analizăm și în domeniul artei plastice.

Dacă simbolul cromatic se exprimă în mod curent prin intermediul unor culori izolate, în artă el poate fi surprins în reprezentări singulare, dar și în combinație; cromeme și morfeme se completează reciproc pentru susținerea aceleiași semnificații.

După cum rezultă și din precizări anterioare sistemul simbolurilor cromatice, rigid conceput în evul mediu, n-a fost utilizat în artă, în arhitectură și pictură decît o perioadă relativ scurtă, nereușind să se generalizeze. Dealtfel un „text” cromatic cu semnificații simbolice precise este imposibil de realizat, deoarece arta nu este o scriere stereotipă, chiar dacă se spune, metaforic, despre desen că este caligrafierea formelor. Rezultatele procesului de creație fiind imprevizibile sub raportul modalității de exprimare și expresie, culorile și formele nu pot fi circumscrise într-un „vocabular” general valabil, fiecare artist fiind creatorul unui alt limbaj, al unui alt „lexic” plastic. În această ultimă accepție fiecare artist este un creator de simboluri care, odată tălmăcite, devin cunoscute și însușite de către marele public. În felul acesta s-a ajuns ca anumite culori să fie specifice unor artiști, să le caracterizeze creația sau numai unele etape ale acesteia. Sînt binecunoscute, de pildă, perioadele albastră și roz din activitatea de început a lui Picasso, care l-au caracterizat es-

tetic și artistic, devenind simboluri ale creației sale. Dincolo de această semnificație temporală de creație, culorile amintite s-au impus, după *Noul dicționar al picturii moderne*⁹⁵ și cu alte sensuri: albastrul ca simbol al misterului și al nopții, iar rozul ca simbol al morbidității.

Pentru istoria artei românești este cunoscută perioada albă a lui Nicolae Grigorescu rezultată, după unii, dintr-o îndelungată elaborare, după alții, dintr-o slăbire treptată a acuității optice pentru culoare. Pentru pictorul nostru ea caracterizează ultima etapă de creație, simbolizând așezarea și liniștirea spiritului după zbuciumul și neastimpărul muncii artistice și ale permanentelor căutări de o viață.

La alți artiști — și acestea sînt cele mai multe cazuri — culoarea primește încărcătura simbolică pe care i-o conferă autorul în fiecare lucrare, în funcție de intuiția și sensibilitatea sa. După cum este cunoscut Van Gogh a făcut mărturisiri în acest sens. El considera că se pot exprima „prin roșu și verde cumplite pasiuni umane“, iar prin „iradierea unui ton clar pe o frunte întunecată“, fizionomia unei figuri îngîndurate. Apreciind că fiecare culoare comunică alt sens, artistul își mai imagina că „ardoarea unei ființe“ poate fi reprezentată cromatic „prin asocierea a două complementare, prin amestecul și opoziția lor“⁹⁷.

Întrebarea firească ce se pune în acest context este: cînd intenționalitatea emițătorului se codifică în sensul și accepția pe care o simte și o gîndește artistul? Deși nimeni nu se îndoiește că Van Gogh dorește să exprime prin roșu violent și verde „teribile pasiuni omenești“, Marcel Zahar se întreabă dacă intenția artistului se transformă automat în limbaj. Răspunzînd el arată că, în cazul artistului citat acesta, într-adevăr, reușește să asocieze cromorfemele în sensul dorit, dar că în alte situații, simple pete de roșu și verde nu sînt în stare să exprime cu exactitate „cumplitele pasiuni umane“⁹⁸.

Deși M. Zahar consideră că prin valențele afective ale culorilor calde și reci se pot obține efecte „de bucurie, tristețe, de moarte“, iar prin cele fizice, efecte senzoriale „izbitoare și biciuitoare“, așa cum, dealtfel se practică în pictura abstractă, el nu reușește să definească conținutul informațional al culorii în ipostaza sa de limbaj.

Părerea noastră, emisă deja în această lucrare, se referă la faptul că ideile și sentimentele fixate, exprimate și comunicate prin mijlocirea valențelor fizice (substanțial-energetice)

și subiective (psihice) ale culorilor nu sînt decodificate în totalitate spontan prin reacții primare, ci în timp, prin contribuția informațiilor culturologice cu privire la intențiile cuprinse în imaginea sau opera respectivă.

Cei ce se ocupă de critică, istoria artelor, estetică sau psihologia artei trebuie să pună în circulație judecăți de valoare care să explice mesajul artistic cît mai aproape de sensul lui real, avînd în vedere că limbajul plastic este *ab initio* ambiguu, oscilînd ca modalitate de exprimare de la un creator la altul. În sprijinul acestei afirmații vom mai remarca vis à vis de cele discutate anterior că, în timp ce pasiunea ardentă în viziunea lui Van Gogh se exprimă prin complementarele roșu-verde, în accepția lui Kandinsky același sentiment este sugerat printr-o combinație de roșu-albastru⁹⁹. În aceste condiții sensul semantic al culorii nu poate fi intuit decît printr-o receptare sensibilă dublată de o informație corespunzătoare. Numai studierea completă și precisă a unui autor poate duce la stabilirea „conținutului informațional specific al culorii“, indicînd, în acest sens, sarcina ce cade în competența criticului de artă și nu numai a lui, adăugăm noi. Datele rezultate din cercetarea temeinică a unei opere vor contribui la conturarea unor sensuri ajutătoare în procesul de înțelegere a unui artist, artist ce, la rîndul său, i-a fost imposibil să facă abstracție în activitatea lui creatoare de ceea ce s-a realizat pînă la el, n-a putut ignora cronică socială și mentalitatea estetică a timpului său. Această convingere ne este întărită și de gîndurile esteticianului francez M. Dufrenne care consideră că elaborarea — și însușirea, am adăuga noi — limbajului pictural este urmarea unei istorii culturale. „Culoarea — spune el — nu există decît prin umanizarea progresivă a sensibilului“, iar creația și percepția estetică sînt de neimaginat în afara unui spațiu cultural¹⁰⁰. Aceasta impune anumite convenții de care artistul trebuie să țină seama pentru ca limbajul lui cromatic să cuprindă măcar parțial un număr de semne reversibile ca semnificație atît pentru emițător cît și pentru receptor. Pe baza acestui fond comun de sensuri semiotice este posibilă începerea unui dialog în cadrul căruia purtătorul de idei și sentimente să fie culoarea, „eroina“ acestei analize.

Cînd modalitatea de comunicare a informației este simbolică, receptorul trebuie să realizeze decodificarea semnificațiilor ascunse. De obicei, se pornește de la compararea imaginii actuale cu cele stocate în memoria de lungă durată,

căutându-se asemănări. Cu cât gradul de noutate al limbajului cromatic este mai ridicat, cu atât posibilitatea de tălmăcire este mai mică, redundanța expresiei avînd aici un rol deosebit de mare.

Hans Joachim Albrecht, preocupat tocmai de această problemă, încearcă să descifreze în lucrarea *Farbe als Sprache* (Culoarea ca limbaj), sensurile unor lucrări abstracte ce, în unele cazuri, nu permit nici un fel de asociații de conținut sau formă. În asemenea situații, „lectura“ unei lucrări ca, de exemplu, pictura *Homage* a lui Richard P. Chose, nu înseamnă simultan și decodificarea ei, ca în cazul citirii unor litere sau cuvinte scrise. Aici înțelegerea va surveni în timp.

Din punct de vedere cromatic ai, în legătură cu opera amintită, o imagine de ansamblu care, treptat, se grupează într-o suprafață dreptunghiulară ce-și descoperă în mod gradat conținutul. Păreră finală a lui H. I. Albrecht amintește în parte pe cea a lui R. Berger (consemnată în capitolul II.3) privitoare la modalitatea de pătrundere a conținutului informațional al unei opere de artă care prezintă un anumit grad de dificultate. Din cele „două puncte de greutate“ în abordarea unui tablou, cum le numește H. I. Albrecht, îl amintim pe acela ce se referă la analiza felului de construire a lucrării, la ideea de bază și realizarea acesteia în concepția și creația artistului ¹⁰¹.

Această metodă, aplicată corespunzător și în domeniul muzicii, are menirea de a stabili, în cazul operelor plastice, stilul și destinația lucrării, ideea de unde s-a pornit în elaborarea temei, contextul social, cultural și artistic în cuprinsul căruia au fost generate, originea și semnificația mijloacelor și procedeelor artistice, ou un cuvînt, geneza lucrării și a limbajului adoptat. În ceea ce privește încărcătura semantică a culorii, aceasta poate fi stabilită prin analiza limbajului cromatic în strînsă legătură cu organizarea sintactică, a semnificațiilor simbolice, analogice și substanțial-energetice.

Referindu-ne la sintaxa culorii este locul să precizăm aici că aspectul acesta nu beneficiază încă de reguli generale prin respectarea cărora să se ajungă, de exemplu, la anticiparea sensului, ca în cazul succesiunii și ordinii cromemelor la semafoarele de dirijare a circulației. Deși se vorbește de o sintaxă a culorii, nu avem încă un asemenea studiu în care să fie înmănușiate legile ce guvernează lumea spectrului cromatic.

Deoarece noi apreciem că sintaxa (inclusiv juxtapunerea) culorilor are legături mai sensibile și vizibile cu mesajul este-

tic decît cu cel semantic (cel puțin în actualul stadiu al cercetărilor), vom mai reveni asupra problemei în capitolul următor, consacrat acestor preocupări.

Revenind asupra semnificației semantice a culorilor, vrem să arătăm în continuare că alături de modalitatea simbolică de exprimare mai există și una *analogică*. Aceasta se realizează în comunicare atunci cînd există o relație directă de asemănare între idee și culoare, între semnificat și semnificant. În această postură cromemele (tonurile și nuanțele) exprimă fidel (naturalist) însușirile cromatice ale lucrurilor înconjurătoare. Fără să insistăm, amintim doar că în diferite domenii ale științei, botanică, zoologie, chimie etc., culoarea contribuie prin conținutul său informațional la precizarea și identificarea unor obiecte sau fenomene. În această ordine de idei este sugestivă, pentru specificul artei naturalist-realiste, anecdota pusă în circulație în legătură cu cei doi mari pictori ai antichității elene, Zeuxis și Parrhasios. Se spune că primul, utilizînd expresia analogică a culorii, a pictat cu atîta fidelitate cîteva fructe exotice, încît păsările încercau cu insistență să le ciugulească. Invidios pe acest mare succes public, comentat cu atîta admirație la timpul său, Parrhasios i-a pregătit rivalului său o surpriză: l-a invitat pe Zeuxis în atelierul lui, lăsat intenționat în semiîntineric și, în această situație, Zeuxis i-a cerut permisiunea colegului de breaslă să deschidă geamul aflat sub o draperie grea de culoarea purpurei, dar nu mică i-a fost mirarea cînd a constatat că în locul ferestrei se găsea, de fapt, un tablou realizat într-o perfectă manieră „trompe l'oeil“.

Din considerente cvasiasemănătoare nimeni nu se îndoiește de autenticitatea rapiței lui Țuculescu, de amurgurile lui N. Grigorescu, sau de reflexele metalice din unele naturi statice ale lui Petrașcu.

Funcția analogică face ca, în stocul nostru de date, imaginile obiectelor să „figureze“ datorită repetării seturilor perceptive, cu aceeași haină cromatică. Din această cauză reacționăm negativ față de atribuirea unor culori arbitrare lucrurilor. Este greu să acceptăm, chiar ca licență artistică, imaginea unui cer verde, a unor cai albaștri, a unor copaci gri sau a unor oameni portocalii etc.

Dacă analogia cromatică este mai ușor de realizat în arta figurativă, nu este exclus ca această modalitate să fie utilizată și în viziunea abstractă. Cîteva pete mov, galbene, roz etc. pe un fond verde pot sugera într-un context cromatic adecvat un

colț de natură. Decodificarea acestei intenții rămîne însă la discreția fiecărui receptor, tălmăcirea exactă a conținutului informațional neputînd fi unanimă. În domeniul reprezentărilor nonfigurative posibilitatea de traducere exactă a imaginilor este greu de realizat, dacă nu chiar imposibilă și, așa cum remarcă Arnold Gehlen, „convertirea unei lucrări abstracte în cuvinte este echivocă, generală (...) o posibilitate univocă de identificare nefiind realizabilă niciodată”¹⁰². Sînt, în esență, problemele pe care le-am prezentat în primele capitole ale prezentei lucrări.

Conținutul informațional al culorii nu se epuizează ca problematică aici. Așa cum corect observa Ian Mukařovský, fiecare culoare exprimă o altă semnificație ; roșul, de pildă, acționează altfel asupra receptorului decît albastrul sau galbenul, provocînd, pe lîngă anumite reacții psihofiziologice specifice și asociații de idei și sentimente caracteristice individului și împrejurărilor. Dacă în privința efectelor primare, reacțiile sînt relativ asemănătoare la toți indivizii, reprezentările secundare sînt, în general, în funcție de variabilele care determină ipostazele subiective ale culorii (cap. IV.1.3.).

În structura unei opere de artă cromele au funcții semantice și în raport cu organizarea suprafeței lucrării respective. Plăsarea unei pete de culoare în diferite locuri (în centru, pe diagonală, lateral-dreapta sau stînga, jos sau sus etc.) indică o altă „nuață semantică”, dă un alt sens tabloului.

I. Mukařovský și H. Frieling, doi reputați autori în domeniul esteticii și culorii, emit idei asemănătoare. Ei prezintă anumite variante de interpretare a cromemelor în contextul unui tablou pe care, la rîndul nostru, încercăm să le încărcăm cu noi sensuri posibile.

Primul, fără să indice tonul petelor de culoare și nici nuața fondului ceea ce, după părerea noastră, scade din valoarea exemplului, enumeră următoarele posibilități de tălmăcire a unor „texte” cromatice : o tușă în mijlocul unei suprafețe pictate s-ar putea traduce cu o stare de liniște, echilibru, sau fixitate ; așezată sus într-o poziție perpendiculară, ar putea sugera înălțare sublimă ; pe diagonală spre colț ar putea indica o mișcare bruscă, o ciocnire sau o tulburare a echilibrului. Ideea de mișcare mai poate fi redată, după I. Mukařovský, printr-o prelucrare morfologică a petei de culoare care, așezînd-o cu vîrfurile în jos perpendicular pe centrul tabloului, poate indica imaginea unei căderi¹⁰³. În acest ultim caz este vorba și de semnificația formei care completează sen-

sul acestei imagini, după cum indicarea culorilor în variantele esteticianului ceh ar fi adus un plus de sugestibilitate. De exemplu, în interpretarea „stării de liniște, echilibru, fixitate“, nu numai poziția tușei în raport cu suprafața pictată contează, ci și nuanțele utilizate ce nu trebuie să fie în contrast puternic, ci într-o plăcută și caldă armonie.

H. Frieling, în exemplele pe care le oferă nu omite să precizeze tonurile cromatice și acest aspect este în folosul unei mai clare înțelegeri a limbajului culorilor. Presupunând că pe un fond albastru închis cu reflexe verzui ar apărea un cerc roșu-oranj situat stînga-sus (pe o suprafață dreptunghiulară), această imagine s-ar traduce, după autorul citat, prin trecerea astrului nopții din sferele înalte ale cosmosului într-o lume a reveriei. În această situație se asociază starea de plăcută visare pe care luna o provoacă dintotdeauna tuturor vîrstelor, dar mai ales tinerilor.

Dacă cercul roșu-portocaliu se află pe același fond la semi-înălțime în partea dreaptă a unui tablou, atunci imaginea vrea să exprime că mișcarea a avut loc, poziția respectivă indicînd stabilitatea corpului ceresc¹⁰⁴. Asemenea tălmăciri apar plauzibile mai ales în fața unor ilustrări cromatice. Se știe că în raport cu reprezentarea mintală a formelor culorile sînt mult mai greu de imaginat. De aceea de cîte ori se invocă o culoare sau o nuanță, cea mai convingătoare soluție este aceea a reprezentării ei nemijlocite; în lipsa acesteia, cea mai oportună trimitere fiind denumirea unui purtător natural, ca de pildă, roșu-cărămiziu, galben-limon, castaniu, culoarea nisipului, albastru ca cerul etc.

Avînd ca punct de plecare caracteristicile substanțial-energetice ale culorilor ce le diferențiază pe plan fizic ca stimuli, iar pe plan subiectiv ca efecte, s-a stabilit că semnificațiile acestora mai diferă și din alte puncte de vedere. Senzațiile de spațiu, timp și greutate diferă ca dimensiuni subiective în prezența unor culori.

În redarea coloristică a perspectivei este hotărîtoare forța interioară a stimulilor cromatici ale căror efecte perceptive produse sînt diferite. Roșul, oranjul și galbenul dau impresia unei apropieri spațiale pentru că focarul radiațiilor acestor culori este mai îndepărtat de cristalin și mai aproape de retină în timp ce, în cazul albastrului, violetului și verdelui, focarul energiilor radiante fiind mai apropiat de cristalin și mai îndepărtat de retină, apare o senzație de îndepărtare¹⁰⁵. Cunoștin-

du-se aceste date experimentale s-a putut stabili că în redarea cromatică a perspectivei trebuie să se respecte următoarea succesiune de planuri, pornind de la cel mai apropiat, la cel mai îndepărtat : roșu, oranj, galben, galben-verde, verde, verde-albastru, ultramarin, negru.

În privința efectelor temporale ale culorii am reținut datele furnizate de F. Birren, conform cărora în prezența luminii roșii scurgerea timpului este supraevaluată subiectiv, în vreme ce într-un spațiu dominat de verde trecerea este mai rapidă.

După un alt autor, Lukiesch și intervalele ritmice au dimensiuni psihice diferite în funcție de influența ambianței cromatice. La verde, bățile ritmice par uniforme, la albastru se încetinesc, iar în prezența roșului devin mai rapide.

Culorile influențează și senzațiile de greutate aparentă a lucrurilor. Astfel, dacă o pătură de culoare albastru-închis apasă, alta, de un albastru-deschis dă o impresie de ușurare fizică ; obiectele roșii dau senzația că sînt mai grele decît cele verzi ¹⁰⁶.

Semnificațiile subiective ale culorilor mai diferă, după cum este binecunoscut, atît din punct de vedere caloric, cît și al luminozității. Întrucît aceste aspecte le-am abordat în primele capitole dedicate culorii, nu vom mai reveni.

Cu aceste cîteva considerații asupra conținutului informațional al culorii dorim să subliniem că semnificațiile cromemelor pot fi diferențiate psihologic, prin reacții primare și secundare (necon condiționate și, respectiv, condiționate) și socio-culturologic, în cazul încărcăturii semantice, depozitată fie printr-un act de simbolizare individuală (în artă), fie printr-un proces de codificare colectivă (laică sau religioasă). Dacă intuiția primară acționează în această sferă de semnificații pe un număr mai restrîns de situații, cunoașterea (condiționată) prin asocierea și însușirea informațiilor culturologice, domină actul decodificării sensurilor cromatice, așa cum vom constata că prevalează și în ceea ce privește emiterea și receptarea mesajului estetic.

V. 1.3. ARMONIA, CONTRASTUL, CLAROBSCURUL — ELEMENTE ALE INFORMAȚIEI ESTETICE

După cîm precizam și anterior (cap. II.1.), deși construcția semiotică a mesajului este unitară în raport cu semnele specifice unei arte (de exemplu cromorfemele în pictură), ea cuprinde cel puțin două părți constitutive : una semantică și alta estetică. Spunem „cel puțin“ pentru că noi vom mai dezvolta

și noțiunea de informație afectivă, considerînd-o ca pe cea de a treia dimensiune a limbajului cromatic.

Pînă la această scadență vrem să mai reamintim că în timp ce informația semantică este relativ univocă și deci traductibilă, cea estetică (incluzînd elementele rezultate din aplicarea unor procedee artistice), este un document privat (G. Dorflès), necodificabil. Cu toate acestea, structura informației estetice poate fi studiată, iar rezultatele particulare consemnate pentru fiecare autor în parte. În felul acesta istoria artei a reținut armoniile orchestrale ale lui Delacroix, coloristica lui Matisse, clarobscurul lui Leonardo da Vinci, Rembrandt, contrastele, uneori, stridente și agresive din pictura lui Vasarely, Kandinsky ș.a.

Dacă în cazul unei opere de artă plastică conținutul semantic gravitează în jurul subiectului sau al anecdoticii acesteia, exprimat mai ales, mai clar, în lucrările figurative, aspectul estetic rezultă din procedeele artistice folosite pentru susținerea conținutului. În componența integrală a unui mesaj cromatică facilitează — prin mijloacele ei de expresie — actul comunicării, așa cum partitura muzicală (notele) ajută și marchează în simfoniile programatice și în operă, subiectul. Situația este mai complexă în arta abstractă unde, subiectul nemaiconstituind o preocupare evidentă, culoarea nu este utilizată ca mijloc, ea devine scopul expresiei artistice. În această ipostază culoarea se acompaniază pe ea însăși din punct de vedere al cerințelor estetice. În funcția sa de susținere semantică sau estetică a unei lucrări de pictură culoarea intră în competiția comunicării prin cele mai originale procedee artistice care îi conferă valențe informaționale sporite.

Unul din aceste procedee este armonia.

După cum este cunoscut, caracterul și efectul unei culori decurg din poziția ei în raport cu cromemele alăturate. O culoare nu se vede aproape niciodată într-o poziție izolată, singulară, ci într-un context sintactic anume. Într-o structură cromatică, echilibrul și armonia sînt cerințele fundamentale ale compoziției picturale sau grafice, ce pot fi satisfăcute prin respectarea unor norme cvasi acceptate. Pictura modernă practică însă modalități opuse de exprimare, utilizînd adesea contrastul violent, șocant.

Deși se vorbește de legi ale armoniei, nu se poate afirma că există un consens unanim în privința acestora. Cu toate că pictorii cunosc sau simt natura substanțial-energetică a culorii, se constată mari diferențe în conceperea și realizarea ar-

moniei subiective pe plan expresiv. De aici rezultă și marea diversitate a răspunsurilor cromatice, fapt care ne-a determinat să afirmăm, încă de la începutul lucrării, că în arta plastică nu este vorba numai de un limbaj, ci de limbaje. Comun este numai mijlocul de comunicare, nu și procedeul de exprimare. Pentru a fi mai clar în precizarea sensului, vom recurge din nou la asemănarea cu limbajul verbal. În vreme ce în arta cuvîntului, semnul și semnificația sînt comune emițătorului și receptorului, diferite fiind doar procedeele, în cazul picturii, numai semnele (cromorfemele) sînt aceleași. Caracteristica aceasta se reflectă în diversitatea informației semantice și estetice a culorii. Diferențele sînt dictate, pe de o parte, de idealul și gustul estetic al unei epoci, iar pe de altă parte, de variabilele structurii umane, de care ne-am ocupat aici (cap. IV.1.4.) în măsura în care ele au slujit unor precizări de natură psihologică. În consecință, abordînd din perspectivă istorică unele puncte de vedere privitoare la armonia cromatică, vom remarca cum acestea diferă nu numai în timp, ci și de la un autor la altul. Anticipînd într-un fel ceea ce numim astăzi acord, Aristotel surprinde marile afinități și corespondențe ce există între sunete și culori pe linia armoniei. El scria în *Parva naturalia* că tentele și nuanțele cromatice „se comportă la fel ca acordurile muzicale ; culorile combinate după proporții juste, ca și acordurile muzicale par să fie cele mai plăcute, ca de pildă, purpuriul, stacojiul“¹⁰⁷.

În evul mediu armonia era înțeleasă ca exprimare a luminii divine și din această cauză trebuia să domine sensul simbolic al culorii indiferent, sau aproape indiferent, de rezultatul optic. Renașterea va întrona proporția, armonia și echilibrul formelor și culorilor ce va predomina ca principiu estetic fundamental și în secolele următoare.

Armonia nu înseamnă însă anularea contrastelor, așa cum avea să arate Goethe în *Farbenlehre* ; pentru el contrastele complementarelor (albastru-oranj, violet-galben, roșu-verde) erau considerate raporturi armonice. În schimb din așezarea alăturată a culorilor primare învecinate în cercul cromatic (verde-albastru, roșu-galben, violet-roșu) rezultă un efect „lipsit de caracter“, respingător și nebunesc. Pentru autorul citat, un deschizător de drumuri în domeniul analizei moderne (estetice și psihologice) a culorii, cele mai reușite și caracteristice combinații sînt : galben-albastru, galben-roșu purpuriu, albastru-roșu purpuriu, oranj-violet.

Beneficiind de mai multe date și făcându-se ecoul unei experiențe acumulate de generații, Hegel va aduce un punct de vedere nou pe care se va dezvolta concepția clasică despre armonia culorilor. El a explicat prin prisma dialecticii sale că acordul cromatic este rezolvarea opoziției dintre culori, evitarea diferențelor stridente. În această ordine el arată că, deși culorile amestecate, deci stinse, sînt mai puțin plăcute, ele se armonizează mai ușor, lipsindu-le energia contrastelor puternice. În același timp culorile „cardinale“ (saturate), cum le numește el, sînt mai ușor de recunoscut prin puritatea lor, dar greu de armonizat datorită stridențelor optice¹⁰⁸. Hegel se referă atît la complementare, cît și la culorile învecinate în cercul cromatic.

Considerațiile filozofului și esteticianului german sînt, desigur, principial corecte și ele exprimă mult adevăr. De aceea au și fost apreciate și au avut răsunet în conștiința estetică a epocii sale și chiar dincolo de aceasta, dar este greu de afirmat că punctele de vedere au rămas la acest stadiu.

Optica s-a schimbat în timp ; au apărut și alte concepții care au constituit fermentul unor noi viziuni despre acordul cromatic. Unele dintre acestea au avut un caracter cumulativ, incluzînd și puncte de vedere mai vechi. O asemenea sinteză realizează H. Taine, în cuprinsul căreia preia unele aspecte din estetica lui Goethe, altele din cea a lui Hegel. El recunoaște nu numai posibilitatea realizării acordurilor violente, dar și a celor potolite (calme), cu alte cuvinte, a celor bazate pe contrastul complementarelor și a tonurilor pure (Goethe), sau a celor amestecate, rupte, stinse (Hegel). Tușele se pot armoniza, scria Taine, cu efecte diferite : fie ca o „armonie plină și puternică sau aspră și izbitoare, sau dulce și blîndă...“¹⁰⁹.

Mărul discordiei în privința acordului l-a constituit dintotdeauna complementarele care, în starea lor pură, se exaltă reciproc, dînd un contrast energic. Cu toate acestea există suficienți artiști ce au reușit armonizarea acestora printr-o ușoară atenuare a opoziției lor cromatice, sau prin intercalarea unor zone neutre în stare să îndepărteze apropierea tușelor complementare saturate.

Th. Silvestre remarcă, în lucrarea sa monografică *Les artistes français* (Artiștii francezi)¹¹⁰ procedeul marelui colorist Delacroix, în ale cărui opere, culorile complementare alternau după următorul sistem : dacă în zona de umbră a unei figuri sau forme domină verdele, în partea luminoasă va domina roșul ; dacă în partea luminoasă este galben, zona de umbră

va fi violetă ; același lucru se întâmplă și cu celelalte două complementare : albastru-oranj.

În arta modernă juxtapunerea culorilor complementare este destul de frecventă (vezi impresionistii), dar așa cum arătam mai sus această operație are loc prin utilizarea unor zone (linii) despărțitoare de altă culoare, menită să împiedice exaltarea reciprocă a celor două culori opuse. Așa procedează, de pildă, Van Gogh în *Diligențele din Tarascon*, unde roșul și verdele sînt vecine ; el le desparte cu o dungă neagră ¹¹¹. Acest procedeu este larg răspîndit în practica artistică, devenind o regulă universal acceptată și necesară, așa cum stingerea (degradarea) și aducerea la unison a intensității (valorii) cromatice a tonurilor este o altă cerință obligatorie în cazul intenției de armonizare a unor culori juxtapuse. Dacă este vorba de complementarele roșu-verde, atunci ruperea unei culori cu ajutorul celeilalte este necesară pentru a se realiza un acord. Scopul este acela de a împrumuta ceva din caracterul celeilalte, pentru a le apropia.

Curentele secolelor XIX și XX — impresionismul, arta abstractă etc. — nu mai sînt preocupate de armonia cromatică în spiritul conceptelor estetice tradiționale. Acestea cultivă o coloristică specifică doctrinelor artistice. După cum este cunoscut, impresionismul promovează reprezentarea efectelor de lumină așa cum pot fi surprinse în diferite momente ale scurgerii timpului, expresionismul prin culorile violente, contrastante pe care le recomandă, provoacă efecte optice puternice, iar diferitele școli ale abstracționismului, nepreocupate de formă, se cantonează în compoziția cromatică, foarte diversă ca mod de exprimare și în afara oricăror canoane.

Dincolo de ideologiile și curente artistice intervin oamenii cu marea lor varietate de structuri psihologice, care își pun amprenta în procesul comunicării, fie în ipostaza lor de emițători, fie de receptori. Acest lucru transpus în cazul nostru înseamnă numeroase răspunsuri cromatice, corespunzătoare datelor anamnezice ale artistului. În funcție de diversitatea structurilor individuale vom găsi o tipologie extrem de diferită și în rîndul receptorilor (cap. IV.1.3.), în rîndul celor ce în fața universului cromatic intro și extra estetic vor decanta reacții, trăiri și stări afective din cele mai puternice.

Revenind la creatori, vom exemplifica din marele evantai de armonii cîteva palete cromatice care corespund unor temperamente artistice anume. La Vermeer predomină galben-albastrul, la Bonnard — violetul, verdele și portocaliul, la

Gauguin — galbenul, portocaliul și verdele, la Botticelli și Grünewald — roșul, galbenul și albastrul. Rezultă, deci că armonia — acest acord al legăturilor cromatice — se stabilește în funcție de anumite comandamente socio-culturale care determină unele orientări calitativ-estetice, dar și în raport cu particularitățile psihologice ale artistului. Parafrazînd, am putea afirma că acordul este omul.

Din perspectivă metodologică armonia rezultă (ca efect) din aranjarea și orchestrarea sintactică a cromemelor (inclusiv din juxtapunerea lor), din amestecuri substructive sau aditive, care influențează plăcut spiritul nostru. Este locul să precizăm aici că satisfacerea optico-afectivă are loc numai în anumite limite psihofiziologice. Acest lucru înseamnă că orice forțare prin stimuli cromatici a echilibrului și posibilităților noastre de receptare, are efecte opuse plăcerii estetice. Dacă un tablou este încărcat cu mai mult de 6—8 culori sau nuanțe, ceea ce înseamnă dublul biților și semnelor perceptibili pe secundă și dacă efectele cromatice sînt stridente (violente), este depășită nu numai capacitatea cantitativă de receptare, dar și cea calitativă. Armonia ținînd de latura calitativă a limbajului cromatic, trebuie să se încadreze și ea în anumite limite psihofiziologice. Stridențele cromatice întîmpină nu numai obstacolele barierelor fiziologice, ci și ale celor psihologice. Ignorarea acestor cerințe de către creatorii moderni face ca informația estetică să fie inaccesibilă și incomunicabilă, să fie refuzată de capacitatea de admisie și rezoluție a percepției umane. Legat de ideea armoniei cromatice intenționăm să ne mai oprim pentru cîteva observații în legătură cu rolul (deloc secundar) pe care îl are rama unui tablou în ansamblul efectelor optice provocate receptorului. După cum este cunoscut, secole de-a rîndul s-a folosit și se mai folosește rama aurie (sau de bronz), de dimensiuni variabile, indiferent de structura coloristică a lucrării. Această formulă, mai mult tehnică decît artistică, influențează în diferite sensuri contextul cromatic. Fiind din familia galbenului, auriul și bronzul deschis au calități explosive și luminoase, ceea ce face ca fiecare ton apropiat să tindă spre culoarea învecinată mai deschisă din cercul cromatic, așa cum prezentăm într-un capitol anterior (IV.1.2.). Aici este nevoie să avem în vedere cantitatea luminii reflectată de ramă, dar și de calitatea (valoarea) culorilor de amestec apropiate ca poziție. Presupunînd că juxtapunerea se realizează între rama aurie și culori saturate, atunci roșul va tinde ușor spre oranj, oranjul spre galben, violetul spre albastru, albastrul spre verde.

iar galbenul și verdele se apropie reciproc. Deci, pe lângă faptul că rama clasică luminează tabloul (și în acest scop se folosea), ea înriurește fizic și optic culorile apropiate. Pentru aceste considerente, credem că cele mai indicate rame sînt cele acromatice (neutre).

Afirmăm în acest capitol că armonia nu exclude prezența contrastelor, dar nici nu le absolutizează. Există opoziții cromatice ce se justifică în structura unei opere de artă prin ceea ce vrea să exprime și să comunice semantic, estetic și afectiv, așa cum există situații în care contrastul nu are acoperire : el șochează numai din punct de vedere optic. Cu ajutorul acestui procedeu, artistul poate sugera prin imagini lupta dintre două forțe opuse, dinamica unei idei sau sentiment, o contradicție etc., dar și ceva ce, din punct de vedere estetic, „să izbească plăcut“, după cum și invers este posibil.

După Itten există șapte modalități de exprimare cromatică a contrastelor : contrastul culorii în sine (ce se realizează în prezența culorilor primare roșu, galben și albastru), contrastul clarobscurului obținut prin opunerea unor cromeme polare sau a culorilor termic opuse (calde-reci), contrastul clasic al complementarelor, contrastul psihofiziologic simultan (care stă la baza teoriei complementarelor), contrastul de calitate rezultat din raportul culori saturate-culori mate și, în sfîrșit, contrastul de cantitate stabilit în expresii matematice de Goethe.

Scriitorul și omul de știință german a stabilit că valorile de lumină ale culorilor pot fi transpuse în suprafețe cantitative corespunzătoare. Petele cromatice, în funcție de luminozitatea fiecărei culori, dau efecte de contrast. De exemplu, opoziția dintre galben-violet se exprimă în raportul $9 : 3$, ceea ce înseamnă că prima culoare este de trei ori mai tare decît a doua. Dacă vrem să transformăm aceste valori de intensitate în valori armonice, atunci galbenul, de trei ori mai tare decît violetul, trebuie să fie tot de atîtea ori mai mic ca suprafață. Deci, la $1/4$ de galben, $3/4$ violet.

După aceeași formulă urmează regula : raportul de intensitate oranj-albastru este de $8 : 4 = 2$, iar în suprafețe cantitativ armonice $1/3$ oranj, $2/3$ albastru ; pentru roșu-verde, raportul de lumină este $6 : 6 = 1$, ceea ce înseamnă cantități egale în acord cromatic $1/2$ roșu, $1/2$ verde.

Acestea sînt legi fizico-optice, dar dincolo de ele pot interveni considerente socio-culturale sau motivații individuale care modifică valențele armoniei subiective. Deși unele țări au adoptat contraste complementare în cromatica steagurilor na-

ționale, este greu de crezut că în viziunea popoarelor respective ele apar nearmonice. Am mai putea reaminti la aceste constatări faptul că acordul, fiind o stare psihofiziologică de echilibru a analizatorilor, ar trebui respectate anumite proporții. Cu toate acestea nu puțini sînt artiștii care, trecînd spectrul cromatic prin filtrul propriei lor viziuni, supunînd combinațiile coloristice unor criterii subiective, ei merg dincolo de ceea ce este suportabil fiziologic.

Fiecare încercare îndrăzneță în materie de culoare a fost considerată a fi o limită, ultima în evoluția gustului estetic și a capacității de receptare optică, dar tot de atîtea ori s-a dovedit a fi penultima. Criticii și istoricii se întreabă pînă unde poate fi împinsă această inovație ?

Este greu, dacă nu imposibil, de stabilit din perspectivă contemporană, granițele admise în privința combinațiilor cromatice, chiar dacă la început noutatea frizează inacceptabilul. Să ne amintim reacțiile criticii oficiale la apariția unor curente artistice. Cîți mai resping astăzi impresionismul sau fovismul ? Cîți nu admiră astăzi cromatica lui Monet, Manet, Degas, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Dufy, deși aceștia nu respectă riguros academic regulile armoniei ?

Apreciînd că din categoria contrastelor amintite clarobscurul are remarcabile semnificații în cadrul informației estetice, vom zăbovi asupra cîtorva aspecte ale acestui procedeu și tehnici artistice de mare însemnătate și dificultate, adevărată piatră de încercare a măiestriei și talentului unui pictor.

Opunînd în mod progresiv două sau trei culori aproape de limitele lor extreme, Leonardo da Vinci a creat efectul contrastant al clarobscurului sau al jocului de lumină și umbră. Gradul de luminozitate al culorii închise este atît de mic la Rembrandt cînd utilizează acest procedeu — observă Mihai Ralea —, încît reducerea cu un grad a luminii ar coborî lucrările sale în cea mai profundă obscuritate ¹¹². Acest lucru însă nu se întîmplă : cei care utilizează procedeul știu să minuiască tehnica amestecurilor pentru a obține efectele dorite de umbră și lumină necesare susținerii mesajului din punct de vedere semantic și estetic.

Clarobscurul este, după cum se exprimă Delacroix, un ochi nocturn în serviciul marilor viziuni ¹¹³ care, adăugăm noi, ne arată ce vede și mai ales ce desprinde artistul din noianul lucrurilor intrate în cîmpul lui vizual. Lucrările lui Rembrandt sînt capodopere ale genului. În afara efectelor estetice deosebite obținute prin aplicarea clarobscurului, proiectarea fasci-

colului luminos asupra diferitelor obiecte sau figuri omenești scoate în evidență sensuri și semnificații care, altfel, ai sentimentul că ar rămâne ascunse privirilor omenești. Obiectele care cad în lumina acestui reflector ne apar ca propriile noastre descoperiri. Privind în sensul celor afirmate figurile din *Rondul de noapte*, *Sfînta familie* sau *Întoarcerea fiului rătăcitor*, efectul de lanternă magică al clarobscurului este evident: figuri și lucruri sînt scoase în prim plan pentru a le sublinia importanța și semnificația.

Considerînd că armonia, contrastul, clarobscurul și alte procedee artistice sînt elemente ale informației estetice, intenționăm în final să ne referim la felul în care aceste date sînt recepționate, nu înainte însă de a aduce în discuție controverse de principiu pe această temă între C. Maltese și A. Moles.

Primul îi contestă lui A. Moles perenitatea termenilor avansați de el cu privire la informația semantică și estetică, pe motivul că amîndouă noțiunile sînt tautologice; în plus, după părerea lui C. Maltese, informația estetică nu se poate împărți în semnificat și semnificant, așa cum se procedează cu informația semantică.

Dacă în alte privințe am fost în consens cu C. Maltese, așa cum o atestă interferențele de păreri din această lucrare, în cazurile mai sus menționate nu împărtășim obiecțiile citate de el. Întîi pentru că termenul de „informație semantică” nu se definește printr-un sinonim (tautologic), atîta timp cît semnalăm în cadrul diferențelor specifice „Informația estetică” și așa cum anticipam, pe cea afectivă. În al doilea rînd, informația estetică, ca parte integrantă în structura unui mesaj, cuprinde nu numai semnificatul, ca reprezentare psihică a acesteia, dar și semnificantul ca expresie concretizată cromatic (prin contrast, acord, clarobscur) și intermediară între obiect și subiectul receptor.

Deși acești doi termeni lansați de Ferdinand de Saussure, semnificat și semnificant, sînt acceptați îndeobște numai în analiza semantică a termenilor verbali, trebuie să arătăm că noi le acordăm o accepție specială și în cazul limbajului artistic, legînd semnificantul de expresivitatea cromemelor ca semne în ansamblul datului estetic. Există un semnificant cromatic care exprimă în universul artistic, aspecte estetice pe care și natura le împlinește prin legile ei.

Informația estetică, ca parte componentă a unui mesaj, comunică date despre construcția artistică a unei lucrări de

pictură sau grafică ce poate fi recepționată într-o gamă foarte largă de impresii. Nefiind codificabilă, prelucrarea informației se face liber, existînd posibilitatea multor interpretări. În acest sens acționează, la un prim nivel, bunul simț, prin ale cărui calități native permite aprecierea și însușirea spirituală a frumosului, proporțiilor echilibrului, contrastelor, asimetriei etc.

La un nivel mai evoluat influența culturologică activizată printr-o mare varietate de factori educogeni, contribuie la dezvoltarea gustului manifestat în limite foarte largi : de la o fină acuitate optică, pînă la aprecierea axiologică a culorii în ipostazele sale calitativ-estetice.

V. 1.4. INFORMAȚIA AFECTIVĂ, A TREIA DIMENSIUNE A LIMBAJULUI CROMATIC

Înainte de a prezenta date și semnificații descoperite și atribuite de om culorilor, acestea sînt purtătoare ale unor informații afective, care în ordine le premerg pe cele semantice și estetice. Dacă în ipostaza lor de informații semantice și estetice, semnele cromatice (cromemele) comunică, în principal, prin funcția expresivă a culorii, respectiv, prin semnificațiile corespunzătoare date de om pentru a denota un obiect sau o stare, informațiile afective țin de substratul substanțial-energetic al spectrului, de atributele impulsive ale acestuia. În timp ce primele apar și se învață în cadrul existenței noastre socio-culturale și se fixează prin intermediul reflexelor condiționate, informațiile afective sînt depozitate și codificate (în cea mai mare parte a lor) filogenetic și îmbogățite ulterior prin intermediul experienței nemijlocite a fiecărui individ. Acestea din urmă sînt puse subiectiv în evidență prin mecanismul reacțiilor psihofiziologice primare ce se declanșează automat în prezența culorilor.

Unul din cei care a încercat să descifreze sensurile psihologice ale culorii a fost și psihologul român Florian Ștefănescu Goangă, a cărui teză de doctorat a avut ca temă *Cercetarea experimentală a caracteristicilor afective ale culorilor* (Experimentelle Untersuchungen zur Gefühlsbetonung der Farben). Lucrarea a apărut la Leipzig, în 1911.

Propunîndu-și studierea reacțiilor psihofiziologice ale culorilor, Fl. Ștefănescu Goangă pornește de la ipoteza de lucru a profesorului său W. Wundt, după care efectele directe rezultate din perceperea acestora nu sînt stări afective de plăcere și neplăcere, ci trăiri afective de excitație și liniște. Cu

datele obținute experimental el confirmă ipoteza arătând că sentimentele de excitare sau iritare (Erregung) și cele de liniștire sau calmare (Beruhigung) sînt mai stabile și nu se încadrează în vechea categorie a stărilor de plăcere și neplăcere stabilite de psihologia tradițională. Emoțiile de plăcere și neplăcere ce însoțesc perceperea culorilor sînt etrem de variabile ca rezultat — susține autorul citat —, ele fiind influențate de contextul psihic, de armonia sau conflictul afectiv al momentului respectiv ¹¹⁴. Am readus în atenție acest moment din istoria preocupărilor pentru descifrarea valențelor subiective ale culorii, nu pentru valoarea lor științifică actuală ci, mai ales, documentară.

După cum arătam într-un capitol anterior (IV.1.3.), cercetările au pus în evidență și alte efecte primare, în afara celor de excitare și inhibare, tabloul lor fiind într-o continuă completare. La toate acele mențiuni, vrem să mai adăugăm observațiile și constatările făcute de Lüscher ¹¹⁵ potrivit cărora undele electromagnetice ale culorilor sînt purtătoarele unor semnificații reglatoare fundamentale pentru comportamentul omului. Este vorba de cromemul albastru-închis care, prin asociere filo și ontogenetică cu liniștea odihnitoare a somnului a condiționat încetarea activității, în vreme ce galbenul (culoarea de peste zi) a stimulat-o. Controlînd stările psihofiziologice, inclusiv componenta afectivă, aceste culori sînt heteronome pentru că reglează din afară comportamentul activ sau pasiv al omului.

Plecînd de la anumite caracteristici esențiale ale culorilor (inclusiv de ordin afectiv), pe care le vom reda la sfîrșitul capitolului, Lüscher le-a testat pe zeci de mii de subiecți, fixînd pe baza rezultatelor obținute, date caracteristice privind structura psihologică conștientă și inconștientă a omului, ariile de stress psihic, echilibrul și dezechilibrul glandular etc.

Fără a intra în tehnica de lucru și utilizarea protocolului în general cunoscute, menționăm că testul oferă două modalități de lucru : cu 8 și 73 de culori și nuanțe. Subiectul trebuie să-și stabilească ordinea preferințelor. Aceasta este notată și conform codurilor stabilite în protocol, sînt extrase informațiile privitoare la trăsăturile psihice explorabile prin test.

Am lucrat cu testul color Lüscher pe un număr relativ restrîns de subiecți (25), dar am renunțat deoarece, revenind la un interval de cîteva zile asupra unor cazuri investigate, am constatat că scala preferințelor se schimbasesc în acest timp.

Atunci ne-am pus următoarele întrebări : structura psihologică a subiectului este tot atât de labilă ca și preferințele lui pentru culoare ? Care sînt, de fapt, trăsăturile stabile (constante) ale subiectului în urma aplicării repetate a testului ? Și, în final, nu putem evita fireasca întrebare : care este valoarea testului ?

Credem că asemenea observații și constatări îndreptătesc întrebările puse în legătură cu valabilitatea rezultatelor și, în ultimă instanță, cu validitatea testului.

În aceste circumstanțe ne putem aminti de remarca lui Fl. Ștefănescu Goangă, conform căreia tonalitatea afectivă provocată de culoare (ce influențează, am adăuga noi, și preferințele) este în strînsă relație cu stimulul direct (culoarea), dar și cu legăturile sufletești contextuale. Coloratura psihică determinată de dispoziția de moment, starea de odihnă sau fatigabilitate, pot modifica în anumite limite preferințele noastre, respectiv, datele motivaționale. Și, într-adevăr, cîțiva din subiecții retestați mi-au explicat schimbarea ordinei preferințelor prin stări dispoziționale diferite, prin stări de agitație și oboseală nervoasă.

Raportînd culoarea din punct de vedere fizic (al lungimilor de unde pe care le emite), la subiectul receptor, este de reținut faptul că prin intermediul reacțiilor primare, acesta decodifică mai exact informația afectivă, decît cu ajutorul reacțiilor secundare (condiționate). Acest fapt se oglindește în consemnările prezente în literatura de specialitate și probate de experiența fiecăruia. Orice culoare — scrie Nicolai Hartmann în *Estetica* sa, este înzestrată din perspectiva subiectului receptor cu o anumită „tonalitate afectivă”¹¹⁶.

Cine n-a simțit *sui generis* căldura, veselia, optimismul, bucuria, înviorarea stimulative a culorilor cu valori termice pozitive, ori melancolia, răceala, tristețea, inhibarea provocate de tonurile închise ?

Valențele afective ale culorilor pot exprima și comunica o gamă întreagă de stări sufletești, așa cum reciproca fiind valabilă, numeroase stări sufletești se pretează unei transpuneri cromatice. Este ceea ce Ștefan Luchian surprindea în cuvintele : „Noi vedem cu ochii, dar pictăm cu sufletul”. Acest adevăr este clar și evident în opera lui, remarcabil și vizibil în armoniile cromatice unde „sînt transpuse sentimente adînci”¹¹⁷, ca în celebrele *Anemone*.

Cunoașterea energiilor afective ale culorilor în aceeași măsură de artist, cît și de beneficiarul direct, reprezintă punc-

tul de legătură și înțelegere pe plan subiectiv între emițător și receptor. Primul le poate utiliza în expresiile concret-senzoriale ale imaginii cromatice, al doilea le simte și le trăiește la adevărata lor tensiune emoțională. Artistul și spectatorul „vibrează” sufletește pe aceeași „lungime de undă” atunci când există o potrivire pe scala sensibilității cromatice.

La o primă vedere s-ar părea că cercul cromatic se împarte numai în culori vesele și triste, optimiste și pesimiste, ele corespunzând tonurilor deschise și închise, respectiv calde și reci. Polarizarea combustiei afective în jurul acestor două stări psihice se asociază astfel numai dacă privim cercul cromatic în mod static. Dar, după cum este cunoscut, posibilitatea de combinare a tonurilor și nuanțelor fiind nelimitată, tot nelimitată va fi și posibilitatea redării nenumăratelor stări sufletești.

Dacă pentru neoimpresionistul Seurat (intemeietorul pointilismului), prin combinațiile tonului (luminozității), tentei (culturii) și liniei nu se poate exprima decât veselia, calmul și tristețea, pentru adepții picturii moderne predomină convingerea că mobilitatea coloristică dă posibilitatea prezentării unui evantai mai mare și mai bogat de trăiri sufletești.

Kandinsky declara programatic că pictura, asemenea muzicii, trebuie să aibă posibilitatea de a exprima mesaje afectiv-estetice, fără să mai fie preocupată de subiect, fabulație sau anecdotic. În consens cu aceste preocupări el a analizat valoarea expresiei subiective a culorilor și formelor, stabilind că aceasta este primordială afectivă. „Cuantele obiective” din care își construiește pictorul tablourile sale reprezintă un repertoriu foarte bogat, caracterizat în primul rând din punct de vedere psihologic prin valențe optico-emoționale.

În arta abstractă concepția și modalitatea de exprimare se schimbă; culoarea așa cum am mai arătat, devine din mijloc scopul expresiei. În această ipostază își pierde semnificațiile simbolice, fiind utilizată mai mult pentru calitățile sale optice purtătoare de informații afective, Kandinsky, părintele prin vocație, dar și hazard, al artei nonfigurative, a exprimat sugestiv în lucrarea sa teoretică *Despre spiritualitate în artă*, felul în care cromemele acționează asupra psihicului uman. „Culoarea, spune el, este clapa de pian, ochiul este ciocanul de pian (...) artistul este mîna care acționează deliberat asupra unei sau altei clape pentru a face să vibreze sufletul uman”.

Aceste însușiri ale universului cromatic le-a simțit și mărturisit în atâtea împrejurări Vincent van Gogh care, printre

altele, scria că așa cum ușor se constată, „culoarea exprimă ceva prin ea însăși“ ¹¹⁸, acest ceva neputînd fi decît încărcătura sa afectivă.

Cromatica intra și extra estetică (artistică, ambientală, naturală etc.) are o înrîurire fundamentală asupra comportamentului uman, definindu-i în multe privințe manifestările și dinamica activității. Convingător și plastic ne-au sunat în acest sens cuvintele tînărului cercetător Andrei Pleșu : „Culorile dau spiritului o dispoziție sau alta, după cum calitatea cerului dă fiecărei zile destinul ei“ ¹¹⁹. Din aceste considerente și altele pe care le vom trata la locul potrivit, ne vom ocupa în capitolul următor de raportul existent între individ (colectivitate) și mediul său cromatic ambiental.

În încheiere vrem să amintim premisele de la care am pornit în abordarea acestui capitol.

Deși am tratat informația afectivă ca fiind cea de a treia dimensiune a limbajului cromatic, ea trebuia plasată invers cronologic în succesiunea datelor percepute.

Primele reacții sînt de natură afectivă, ca și cele secundare care apar, însă în mod condiționat prin învățare și ulterior, prin asociere, așa cum demonstrează psihologia genetică și experimentală. Spre edificare dăm mai jos un „Mic dicționar“ al principalelor informații afective (primare și secundare) ale culorii :

Culoarea	Informațiile afective decodificate necondiționat	Informațiile afective decodificate condiționat
Roșu	Neliniște, excitabilitate, agresivitate, dinamism.	
Roșu—Portocaliu		Dorință, dominație, erotism.
Galben	Înviorant pînă la obositor.	Expansivitate, speranță, veselie dragoste de viață.
Albastru	Răcoritor, liniștitor.	Mulțumire, tandrețe, afecțiune, iubire.
Albastru—Verzui		Persistență, îndrăzneală, abstenență, automulțumire.
Verde	Pasivitate, relaxare.	Mulțumire, acceptare, conciliere, speranță.
Violet	Inhibitor.	Tristețe, descurajare.
Oranj	Euforic, excitator.	Forță, optimism.
Alb	Monotonie.	Sinceritate, prietenie, puritate.
Negru	Neființă, frică.	Tristețe, regret, stare de ostilitate, durere.

Conexiunea dintre om și mediul înconjurător, dintre subiect și obiect, nu este o legătură de circumstanță sau de conjunctură, ci una determinată de legi fizice, biologice, psihologice etc.

Experimental s-a constatat că viața biologică și comportamentul uman se echilibrează numai printr-un contact continuu cu lumea imediată. Privarea individului de la menținerea unei legături permanente cu stimulii virtuali ar conduce la serioase tulburări psihice.

Din cadrul inseparabilei ambianțe nu poate lipsi culoarea pentru că, așa cum a intuit Goethe, tot ceea ce este viu, tinde și aspiră spre ea. Culoarea s-a dovedit a fi tot atât de necesară ca și stimulii sonori, olfactivi, gustativi și tactili. Impulsurile ce vin din partea acestor excitanți oferă, după cum arată Brian M. Foss în *Orizonturi noi în psihologie*, tot atâtea explicații asupra cauzelor imediate ale comportamentului uman ¹²⁰.

Ruperea subiectului de numeroasele surse stimulatoare este foarte greu de conceput, ca și îndepărtarea plantei de solul fertilizator sau izolarea acesteia de sursa de lumină. Nevoia sau foamea de senzații este pînă la urmă vitală, fiind determinată de trebuințe funcționale bio-psihologice.

Spectrul cromatic reglează într-un mod specific conduita umană ; într-un anume fel te simți și lucrezi într-o ambianță coloristică îmbietoare și altfel într-un cadru monoton și morhorit. Acesta poate fi utilizat și în scopuri terapeutice, iar în cazul unor vietăți (insecte, păsări, pești etc.) stimulează rutul perpetuării, după cum cercetări mai recente au dovedit că și plantele beneficiază de o creștere mai rapidă și mai bogată în vitamine sub influența unor lumini colorate.

Fiind într-o luptă permanentă cu inerția statică, natura a găsit tot atâtea soluții pentru a învinge uniformitatea cromatică : a creat anotimpurile, dînd fiecărei perioade o culoare dominantă, atît prin modificarea intensității luminii, cît și prin metamorfoza vegetației, a repartizat variat paleta cromatică realizînd o geografie a culorii prin distribuirea condiționată a florei și faunei, iar acolo unde întinsele și veșnicele zăpezi mențin invariabil un decor monoton, acromatic, cristalele de gheață aruncă reflexe multicolore, iar cerul oferă prin aurorele boreale și australe cel mai grandios și feeric spectacol de lumină și culoare. La toată această prezență

milenară a spectrului cromatic în natură omul a adăugat fantezia sa creatoare, utilizînd acest dar al naturii — culoarea — la îmbogățirea spirituală a spațiului său ambiental prin artă.

Din aceste considerente ideea unui univers cenușiu este de neimaginat; el ar echivala cu o lume în care latura dinamico-energetică a personalității umane ar fi influențată puternic negativ, iar pe plan subiectiv ar predomina tristețea, nostalgia, indispoziția și apatia. Întreaga coloratură sufletească ar fi — dacă am folosi un termen legat de temă — dispozițional acromatică. Pentru o asemenea eventualitate este suficient să ne gîndim la stările psihice generate de zilele cenușii ale anotimpurilor ploioase de primăvară și toamnă tîrzie.

Spunînd toate acestea și reținînd că ele reprezintă doar o introducere la numeroasele aspecte ce ar putea fi invocate în legătură cu importanța pe care o are cromatica asupra și în viața noastră, ideea lui Lucian Blaga după care „Cele șapte minuni ale lumii sînt cele șapte culori“ apare și mai evidentă în profunda ei semnificație.

Haina cromatică a universului nostru natural, la care s-a adăugat și cea creată de om în spațiul intra și extra artistic, a influențat și influențează comportamentul uman determinîndu-i, împreună cu alți factori interni și ambientali, conduita.

Modificările care au loc într-un ritm atît de alert în lumea contemporană contribuie, după cum afirmă Nicolas Schöffer, la schimbarea psihologiei umane. Totalitatea acestor factori care începe cu ritmurile arhitectonice, ambianța plastică și se încheie cu mișcarea debordantă din jur, fac ca omul de tip cerebral (static) să se transforme în unul de tip perceptual (dinamic). Autorul numește acest contact perceptual din ce în ce mai intens și repercusiunile lui asupra individului: cîmp psihofenomenologic ¹²¹. Acesta exercită o inriurire directă asupra individului, cu efecte determinabile în limitele normalului sau chiar dincolo de ele, atunci cînd depășește un anumit prag. Civilizația sau cultura imaginii este de mult o realitate în plină ofensivă. Ea a integrat într-o măsură foarte mare culoarea care, în afara peisajului natural, este prezentă în arhitectura exterioară și interioară, în panourile decorative, în reclama comercială, turistică, indicatoarele rutiere, film, televiziune, publicitate etc. Rostul culorii este acela de a înviora, de a schimba peisajul monoton într-unul vesel, de a sublinia anumite laturi estetice ale formelor, de

a atenționa și, în accepțiunea cea mai generală, de a înfrumuseța spațiul înconjurător. Nu se recomandă efectele șocante, așa cum se întâmplă cu unele reclame, afișe, uneori în grafica publicitară care, în dorința de a polariza atenția și interesul pentru o anumită problemă, recurg la expresii cromatice stridente.

În arhitectură culoarea are un rol primordial. Ea trebuie integrată în structura clădirii potrivit unei viziuni comune rezultată din colaborarea directă între arhitecți și plasticieni, așa cum prevedea Walter Gropius în manifestul Bauhaus-ului, în 1919. În concepția lui, orașele viitorului urmau să reunească toate artele plastice (arhitectura, sculptura, pictura etc.), într-un ansamblu unic, ce se cerea caracterizat cromatic printr-un aspect plăcut din perspectivă urbanistică.

Este bine cunoscut că blocurile cu fațade multicolore sînt preferate celor cenușii (din beton), așa cum structurile arhitectonice variate ca forme și aspect cromatic sînt dorite și acceptate înaintea „orașelor dormitor“.

În țara noastră cromatica nu satisface pe deplin exigențele estetice cît și pe cele funcționale în arhitectură. Se apelează la așa-zisele culori „suferitoare“, închise, terne, care suportă intemperii și degradarea, fără să se caute o paletă cromatică vie, optimistă, înviorătoare. În municipiul Brașov, ca și în alte orașe, se recurge, de regulă, la culori monotone, neexpresive și neinteresante, care adaugă la uniformitatea formelor geometrice nediferențierea coloristică, deși industria noastră de materiale plastice și coloranți are posibilitatea de a-și oferi în multe situații contribuția la găsirea unor soluții corespunzătoare. Se așteaptă ca procedee artistice și tehnice îndrăznețe și moderne sub raport estetic și funcțional să transforme excepția în regulă.

Culoarea în arhitectura modernă este chemată să satisfacă funcțional și estetic mediul urbanistic, iar din punct de vedere subiectiv, ambianța psihologică. Cunoscîndu-se atributele impulsive și expresive ale culorii, arhitecții și constructorii le pot folosi în strînsă legătură cu forța și luminozitatea lor pentru a marca funcțional intrări, ieșiri, interioare cu o anumită destinație socială, structuri distincte ale unor clădiri etc. și, sub aspectul estetic, ele servesc armonizării spațiului arhitectural.

Pentru o cît mai plăcută ambianță psihologică se recomandă „scheme monocrome“ care dau efecte optice corespun-

zătoare mai ales atunci când se utilizează nuanțe în degra-
deuri prin schimbarea intensității și saturației¹²². Pe ansam-
bluri urbanistice (cvartaluri) culoarea nu trebuie să fie mo-
notonă; prin aplicarea legilor acordului și ale contrastului
cromatic, se obține o varietate coloristică bogată ce contribuie
la o mai sporită „optimizare“ a dispozițiilor sufletești ale
individului (colectivității).

Dacă pentru aspectul arhitectural exterior culoarea este
importantă, pentru cel interior este esențială, deoarece pe
acest fond cromatic se desfășoară cea mai mare parte a acti-
vității și existenței noastre. Din această perspectivă culoarea
ambientală la locul de muncă și în locuința fiecăruia are o
însemnătate majoră, dacă ținem seama că aceasta reprezintă
unul din factorii ce dispune sau indispune, odihnește sau obo-
sește, într-un cuvânt, influențează activ sau pasiv comporta-
mentul uman.

Ergonomia, ca știință multi și interdisciplinară, folosind
cu preponderență datele psihologiei experimentale, a stabilit
că pentru organizarea mai eficientă și cu efort mai mic a
muncii, este necesar să se studieze totalitatea factorilor am-
bientali. În acest sens se impune cunoașterea acțiunii zgomo-
tului, a sunetului, a luminii, culorii, umidității etc., precum
și acțiunea acestora asupra organismului uman.

Desprinzînd din multitudinea factorilor de mediu, culoa-
rea și lumina, vom arăta că pe baza informațiilor dobîndite
experimental, s-a putut stabili că acestea contribuie nu numai
la realizarea unei ambianțe mai propice de lucru, ci și la
facilitarea manevrării și supravegherii mașinilor, a observării
mai rapide a semnalelor de avertizare și pericol. Într-un
anumit fel se lucrează într-o hală luminoasă dotată cu panouri
multicolore, vii și optimiste și cu totul altfel într-un atelier
întunecos, unde predomină o culoare închisă și monotonă.

Fernand Léger vorbește de un caz edificator în acest
sens. El dă exemplul unei uzine moderne din Rotterdam care
a fost refăcută și reclădită în locul alteia vechi, întunecată
și tristă. Cea nouă, luminoasă, colorată și transparentă a
produs efecte nebanuite asupra personalului. Fără să se fi
dat vreun fel de instrucțiuni vestimentare, „ținuta exterioară
a lucrătoarelor și lucrătorilor s-a schimbat. Au devenit mai
curați, mai îngrijiți, mai harnici. Au simțit inconștient că un
eveniment însemnat s-a produs în jurul lor“. Comportamental,
s-au schimbat și în ceea ce privește comunicabilitatea lor;

vorbeau mai mult și erau mai veseli¹²³. Influența psihologică a culorii și luminii asupra indivizilor era evidentă. Și ea s-ar putea verifica în multe alte situații de natura celei de mai sus.

Culorile bine alese (ușor discriminabile) optimizează și modalitatea de manipulare a mașinilor, de mărire a coeficientului de reacție a operatorului. Se recomandă ca diferite părți ale mașinilor să fie marcate prin culori contrastante, pentru ca muncitorul să disocieze reflex anumite mișcări operaționale ale mașinii, să distingă rapid elementele mobile de cele statice ale mecanismelor, iar dacă este vorba de un panou de comandă, se indică cromeme ușor memorabile și cu un mare grad de reflexibilitate (portocaliu-galben), care să permită o intervenție promptă și utilă pe unitatea de timp (fracțiuni de secundă).

Cunoscându-se și alte efecte psihofiziologice ale culorilor, respectiv cele calorice, ele pot fi folosite în anumite condiții de muncă. Acolo unde temperatura, datorită condițiilor specifice, este foarte mare, întrebuințarea unor culori reci (albastru, verde, violet) stimulează apariția unor efecte de răceală fiziologică, compensind într-o oarecare măsură influențele fizice ale căldurii. O diminuare directă a acestora se obține și prin utilizarea (în limitele a 2—3 grade) a culorilor calde în încăperile reci, frigorifice.

Dacă în privința folosirii funcționale a culorii este posibil să vorbim de anumite preocupări în întreprinderile cu caracter economic din țara noastră, nu același lucru se poate afirma în legătură cu organizarea estetică, ergonomică și, implicit, psihologică a spațiilor din unitățile industriale.

O consfătuire de lucru (singura de acest fel la noi), organizată de către Uniunea Artiștilor Plastici la „Galeria Nouă” din București, în 1975, pe tema *Industrie și cultură* a pus în atenția specialiștilor și opiniei publice, probleme ale mediului ambiental în acest sector al economiei naționale. Cu acest prilej s-a deschis expoziția *Arta în industrie* în cadrul căreia au fost prezentate lucrări executate în tabere de creație de un grup de graficieni (la fabrica „Letea”-Bacău, în 1974/75 și la Întreprinderea de mașini grele din București, în 1975) și au avut loc dezbateri pe marginea organizării estetice a spațiului industrial¹²⁴.

Consfătuirea, la care au luat parte esteticieni, artiști, ergonomi (nu și psihologi!), a scos, printre altele, în evidență

că este absolut necesară „mobilarea” spațiilor nu numai cu lucrări și panouri decorative, ci și cu structuri cromatice și sonore, am spune noi, de largă respirație ambientală.

Subscriem la un asemenea punct de vedere, dar am mai adăuga că, pe lângă marcarea estetică a interioarelor și exterioarelor, este necesar ca această preocupare să fie mai acut abordată din perspectiva psihologiei. Sub aspectul optimizării spațiilor vizuale și a tuturor implicațiilor comportamentale ce decurg din organizarea cromatică a mediului ambiental, culoarea înviorează nu numai câmpul vizual, ci și dispoziția, iar prin mijlocirea lor, apetitul pentru muncă. Fenomenul este, în general, cunoscut, dar încă insuficient studiat de specialiștii din domeniul psihologiei muncii, psihologiei experimentale și ergonomiei.

Arătăm că un alt loc unde ambianța cromatică are un rol însemnat în instalarea unei „coloraturi” psihice, este spațiul habitual. Prin cromatica lor interioară, camerele de locuit se cer a fi ospitaliere, să invite la intimitate și bună dispoziție. Este imperios necesar să se evite efectele violente, șocante ale culorilor contrastante, agitate, ca să nu mai vorbim de încărcătura de modele, linii și forme ce obosesc ochiul prin supraaglomerare și suprasolicitare nejustificate. Alegerea culorilor este o chestiune de gust estetic, dar și de psihologie. De aceea se recomandă scheme monocromatice luminoase, pastelate sau chiar acromatice, evitându-se extremele : culorile închise și reci ca și cele deschise și calde ce sînt, sau tind spre nuanțe astrale. De asemenea, nu se recomandă albul curat care, ca și lumina puternică, obosește. Se pot încerca și formule bi și tricromatice, utilizîndu-se culori armonice (consonante sau complementare) ce dau o ambianță plăcută, ușor înviorantă și relaxantă. Deși zugrăvirea sau tapetarea unei locuințe poate apărea ca o problemă gospodărească mărunță, curentă, relativ minoră, de realizarea ei depinde crearea unei ambianțe psihice și fiziologice corespunzătoare ce contribuie la igiena fizică și spirituală a oamenilor, dar și la educarea gustului pentru culoare.

După studiile întreprinse de cîțiva cercetători germani, culorile se comportă diferit în funcție de poziția lor în spațiul locuibil ; efectul și informația psihologică pe care o comunică variază în raport de locul unde sînt plasate într-o cameră.

Iată diferite ipostaze subiective ale culorilor stabilite în urma unor determinări experimentale ¹²⁵ :

Culoarea	Poziția și efectul psihologic		
	Tavan	Perete	Podea
Galben-oranj	stimulator	încălzitor	înălțător
Roz-deschis	ușor	activizant	moliciune
Culori calde deschise	prospețime	veselie antrenantă	—
Maro-oliv	limitat	limitat	siguranță pentru mers
Verde și roșu	greutate	constrângere	strâns — fix
Culori calde-închise	—	de umbră	—
Albastru deschis	iluminare	ușoară răceală	alunecare
Violet și turcoaz	relaxare	expansiune înceată	neutru
Culori reci deschise	ușor apăsător	serios-grav	—
Albastru-violet	apăsător	rece	ridicare
Albastru și verde albastrui	inhibare	depărtare	greutate și adâncime
Verde	—	răceală	—
Culori reci închise	—	de închidere, apăsare	—

Nu este de neglijat utilizarea funcțională, decorativă și psihologică corespunzătoare a culorilor în școli, spitale, săli de spectacole, hoteluri, restaurante, în alte încăperi publice, așa cum nu este de ignorat efectul conștient și subliminar al culorilor în cadrul mijloacelor terestre de transport, precum și în cele aeriene și navale.

Aspectul cromatic adecvat oferă școlii, respectiv procesului instructiv-educativ, un climat propice transmiterii și asimilării cunoștințelor, o atmosferă optimă concentrării atenției în general. Culoarea dispune sau deranjează pe cei prezenți într-o sală de curs, le menține interesul pentru studiu, stimulează atenția în cazul unor planșe, obosește sau odihnește privirea. De aceea se recomandă culori pale din familia galbenului, verdelui, albastrului, roșului, sau chiar griuri acolo unde sînt expuse mai multe materiale didactice colorate.

În grădinițe, cămine, în sălile de clasă destinate primilor ani de învățămînt, se recomandă (capitolul IV. 1.4.) preferințele de vîrstă ale copiilor pentru diferite culori sau nuanțe. Ele gravitează la început (4—10 ani) în jurul culorilor vii, pentru ca mai tîrziu, (între 10—14 ani), să tindă spre tonalități de verde, galben-verzui, bleu, albastru.

Constatările noastre rezultate din observarea directă a ambianței cromatice în școlile din județul Brașov converg spre următoarele concluzii : opțiunea pentru culorile indicate este foarte rară. Se preferă formula stereotipă : lambriuri verzi sau maro, mobilier maro. Este varianta cea mai comodă, consacrată tradițional, rapid rezolvabilă datorită faptului că aceste culori se găsesc ușor și reprezintă, după părerea celor ce o folosesc, soluția funcțională.

Un studiu corespunzător pe această temă ar oferi numeroase soluții și tot atîtea posibilități de adaptare a cromaticii indicate la specificul sălilor de clasă, de cursuri, a atelierelor, laboratoarelor etc. Concluziile unui astfel de studiu ar putea apărea ca recomandări ale Ministerului Educației și Învățămîntului, sau prinse ca normative în planurile tip pentru construirea școlilor și a altor edificii publice.

În mediul spitalicesc culoarea are un rol atît de mare în menținerea unui tonus afectiv adecvat (optimist și înviorant), încît ea contribuie psiho-terapeutic la însănătoșirea bolnavului. În spitale și policlinici, mediul ambiental este foarte important ; în cadrul acestora aspectul cromatic trebuie adaptat la specificul spitalului, al sălilor de operații, tratament etc.

Este evident că tonurile vesele și calde sînt de preferat celor reci și triste, ultimele acționînd negativ asupra stării fizice și morale a bolnavului.

Trebuie să se renunțe fără rezerve la alb, ca fiind o culoare specific sanitară; ea s-a dovedit a fi nu numai monotonă, ci și obositoare. Adoptarea albului răspunde mai mult unor cerințe de ordin exterior, igienic și nu și unor considerente de sănătate sufletească. Această culoare acromatică cu un mare coeficient de fatigabilitate optică trebuie înlocuită cu nuanțe ușor colorate, înviorante sau odihnitoare.

La Spitalul județean Brașov nu albul pereților și ușilor obosește atît de tare, cît un roșu de miniu pe care constructorii acestui edificiu l-au folosit pentru vopsirea ramelor de geam. Efectul este atît de puternic, încît se face simțit de la distanță.

În spitalele de psihiatrie se pot folosi atît culorile cromatice, cît și cele acromatice. Atunci cînd nu se recomandă influențarea resorturilor afective, trebuie să se utilizeze griurile care creează un climat neutru. În alte situații, formula cromatică se alege după necesități.

După unii specialiști, pesimiștilor și depresivilor li se recomandă galbenul, iar epilepticilor purpuriul; colericilor verdele și albastrul, melancolicilor roșul, oranțul sau galbenul.

S-a mai emis ideea — și pare plauzibilă — că roșul (aici se are în vedere și efectul razelor apropiate, infraroșii) face bine reumaticilor.

Dacă dincolo de aceste constatări și concluzii stabilite cu ajutorul unor studii, dar și al observațiilor empirice, gama cercetărilor ar fi mai extinsă, atunci acea parte a medicinei care se numește cromoterapie ar conduce la rezultate mult mai evidente.

În comerț și în marketing culoarea ocupă un loc important în amenajarea spațiilor destinate desfacerii produselor, în prezentarea atrăgătoare a reclamei, în etalarea mărfurilor în vitrine, în conceperea ambalajelor etc.

Sînt relativ puține studii în această privință, în speță asupra felului în care efectele luminii și culorii influențează psihologia cumpărătorului. Se mizează în general pe talentul decoratorilor și pe bunul simț al producătorilor care au învățat empiric că fără un serviciu de concepere și organizare a reclamei, a prezentării cît mai atrăgătoare a mărfurilor suferă însăși desfaceră acestora. Să nu uităm că în alegerea unui produs, oricare ar fi el, culoarea nu se află pe ultimul loc

cînd este vorba de făcut o opțiune. Preferințele în materie de culoare și formă sînt atît de diverse cînd este în joc adoptarea unei decizii de cumpărare, încît ele ar trebui studiate. Cercetările ar fi necesar să prospecteze felul în care efectul cromatic devine criteriu și contribuie la diferențierea opțiunilor.

Un loc în care fondul percepțiilor noastre este unic și invariabil, neputînd fi modificat de variația mediului ambiental, este cel pe care-l oferă în speță vapoarele și avioanele.

Dacă cei care călătoresc cu mijloace de locomoție terestre beneficiază de schimbarea permanentă a decorului, cei de pe vapoare și din avioane trebuie să suporte ambianța monotonă din jur și pe cea fixă din cabină. De aceea, amenajarea acestor interioare în concordanță cu cerințele psihofiziologice ale organismului este un imperativ, o condiție sine qua non. În avioane ca și pe vapoare, aspectul cromatic trebuie să stimuleze o stare de bună dispoziție. La bordul acestor mijloace de transport, conștient sau inconștient, psihoza unei catastrofe este mai mult sau mai puțin prezentă în mintea fiecărui călător. În consecință este necesar, prin utilizarea unor elemente combinate în cadrul cărora intră și culoarea, să se creeze o atmosferă în care să predominie sentimentul confortului, a intimității și calmului. Deci nu culori iritante din familia oranjului, galbenului și roșului, ci nuanțe de crem, vernil, roz, turcoaz, flamingo, liliachiu etc., un pic jucate pentru a nu crea monotonie și respectiv efecte de moleșală.

În raport cu puținele aspecte prinse de noi pe această temă a ambientalului cromatic ca element de comunicare specifică, un studiu psihosociologic în colaborare cu celelalte științe coreferente la problemă (ergonomia, marketing, psihiatria, medicina etc.) ar scoate în evidență aspecte pe care, în actualul stadiu al cercetărilor, literatura de specialitate nu oferă prea mult.

V. 1.6. SINESTEZIA ; DESCRIEREA UNUI CAZ INEDIT

Deși sinestezia n-are aparent legătură cu tema noastră, vom constata că la o analiză mai atentă implicațiile sale sînt evidente în domeniul comunicării, mai ales în momentul receptării unor semnale.

Ca fenomen psihic, ea n-a scăpat observației umane ; a fost sesizat de remarcabila intuiție a lui Aristotel, care a con-

statat marile afinități ce există pe planul conștiinței între senzațiile produse de culori și sunete. Termenul de sinestezie, care etimologic își are originea în grecescul *syn* = comun și *aisthesis* = senzație (în franceză = *synesthésie*), înseamnă senzații comune, adică posibilitatea transpunerii pe plan psihofiziologic a frecvenței undelor electromagnetice ale culorii nu numai în senzații optice, ci și în impresii sonore. Fenomenul este reciproc valabil : culoare — sunet și sunet — culoare. Mecanismul se declanșează în prezența unuia din stimulii optici sau vizuali, iar după ce efectele s-au fixat se pot produce și în lipsa lor, pe baza unor asociații neuropsihice, așa cum vom demonstra prin cazul descoperit.

Culorile și alți stimuli percepuți nu provoacă senzații numai asupra analizatorului specializat ; ele produc efecte și asupra altor simțuri prin intermediul sinesteziei. De exemplu, roșul și verdele de cobalt stimulează simțul tactil, iar dintr-o descriere a lui Kandinsky făcută în lucrarea *Despre spiritualitate în artă*, rezultă cazul unui individ care, atunci când gusta un anumit sos, avea senzația culorii albastre.

Problemele sinesteziei au fost tratate sub diferite aspecte de Newton, Lomonosov, Goethe, Castel, Sacharjin-Unkovsky, Skreabin, Schröder ș.a. Newton a încercat să stabilească legături fizice în paralel între cele șapte sunete și cele șapte culori ale spectrului, iar mai târziu Skreabin, pe aceeași idee, a realizat o tabelă comună care indica echivalențele între sunete și culori. Pe baza ei s-a realizat un pian dotat cu clape prin apăsarea cărora erau proiectate culori ¹²⁰. Acest aparat a fost utilizat de compozitor în prezentarea poemului său muzical *Prometeu*, în vederea obținerii unor efecte cromatice luminoase. Să corespundă această realizare și cu actul de naștere al spectacolelor de sunet și lumină ?

Odată cu dezvoltarea tehnicii și electrotehnicii (mai apropiată de zilele noastre), transpunerea culorilor în sunete se face automat, pe baza relației directe dintre frecvența undelor electromagnetice ale spectrului vizibil și vibrațiile sonore. Castel este unul din inventatorii care a realizat un pian pe baza acestui principiu, capabil concomitent să emită sunete și să proiecteze culori.

Cromodinamismul a preluat pe baze electronice această invenție, transpunând cu ajutorul luminoscoapelor sunetele în lumini colorate. Aici trebuie făcută mențiunea că unele aparate de acest fel își schimbă continuu combinațiile de culori, având la bază un programator electronic, altele trans-

formind impulsurile sunetelor din mediul ambiant în culori (cromocinetismul, cromodinamismul).

Fără să mai adăugăm și alte date sau considerații la cele arătate pînă aici, subliniem ideea că atît sinestezia ca fenomen psihologic, cît și cea realizată cu mijloace tehnice sau electrotehnice, ajută orbilor să „citească“ tablouri cu ajutorul sunetelor, iar celor suferinzi de surditate să „audă“ lucrări muzicale prin intermediul culorilor. Iată modul în care acționează principiul compensării în domeniul simțurilor, iată felul în care sinestezia contribuie la actul comunicării indirecte.

În situația validității tuturor simțurilor același fenomen contribuie la îmbogățirea impresiilor culese din lumea înconjurătoare : culoarea are ecou sonor, iar sunetul reverberație cromatică pe plan subiectiv, ca să rămînem numai în sfera celor două categorii de stimuli.

Acest aspect a fost și este simțit și de creatori. Adepții orfismului sînt preocupați de realizarea teoretică și practică a „orchestrării“ culorilor după sistemul armoniilor muzicale. Pentru creatorii din domeniul muzicii, vom aminti pe compozitorul Modest Musorgski care, inspirîndu-se din lucrările lui V. V. Hartman, a scris cunoscuta lucrare simfonică (concepută inițial pentru pian) *Tablouri dintr-o expoziție*. Cele zece „tablouri“ nu sînt altceva decît o transpunere în sunete a impresiilor cromatice pe care i le-a stimulat tot atîtea lucrări ale arhitectului și pictorului amintit.

Aceste transpuneri sinestezice reciproce, culoare-sunet, nu declanșează asociații stereotipe ; la unii, corespondentul cromatic stimulat de sursele sonore este bine conturat, la alții greu sesizabil, pentru ca la o anumită categorie de subiecți să lipsească complet. Motivația imaginativă a fiecăruia combină cele două impulsuri după formule strict individuale și numai coincidențele caracterizează anumite asemănări.

Din cazurile întîlnite, urmărite sau cercetate, unul s-a impus ca deosebit de interesant atît sub raportul spontaneității și exactității asociațiilor realizate, cît și a promptitudinii în decodificarea reciprocă a imaginilor sau impresiilor asociate.

Descoperită cu mulți ani în urmă, într-o perioadă anterioară preocupărilor de față, arhitecta Monica Scîrneci ne-a atras atenția prin bogăția detaliilor cromatice care-i însoteau visurile, cît și prin utilizarea culorilor ca procedeu mnemotehnic în fixarea numerelor de telefon și a cifrelor în general.

Am reluat filmul acestor constatări după 6—7 ani, convingându-ne încă odată de marea afinitate a subiectului pentru culoare, de ușurința cu care acesta realizează asociații reversibile codificate : sunet-culoare.

După scheme formate și stocate, subiectul menționat realizează imagini cromatice pentru cifre, litere, tonalitatea unor limbi, note muzicale, compozitori, lucrări simfonice, pe care le vom prezenta în acest capitol, așa cum sînt ele fixate și depozitate în memoria subiectului citat.

Proiectarea coloristică mentală este declanșată spontan de stimulul optic sau sonor al tuturor semnelor și cazurilor cu valoare de simbol mai sus menționate. Prin repetare, ele s-au fixat astfel încît pot fi reprezentate oricînd (actualizate) și în afara excitantului respectiv, deci pot fi imaginate și decodificate la cerere. Astfel, pronunțarea cifrei „1” (implicată fiind și imaginea grafică a numărului) este asociată întotdeauna cu nuanța argintiu metalic, litera „B” cu o pată de verde închis, nota „do” cu o nuanță gri-bleu. Beethoven are culoarea albastru-verde închis (aici subiectul recunoaște interferența cu limba germană care are tonalitatea de verde închis). *Lacul lebedelor* de Ceaikovski este bleu-gri ș.a.m.d.

Vom reda *in extenso* înregistrarea corespondențelor sinestezice culese de la subiectul amintit în august 1973 și verificarea acestor probe în ianuarie 1977. Am notat datele pentru a marca distanța în timp, distanță care n-a alterat cu nimic stabilitatea asociațiilor pe care le vom prezenta. De altfel subiectul ne-a declarat că aceste impresii s-au instalat ca fapte de conștiință încă din fragedă copilărie.

a). Asocierea dintre cifre și culori (august 1973)

0 = gri deschis mat	6 = bej deschis
1 = argintiu metalic	7 = mov (violet)
2 = roșu permanent	8 = verde închis
3 = pestriț ; albastru cu bej	9 = siena crud
4 = albastru de Prusia	10 = crom lucios (din familia griului închis)
5 = galben-verzui	

Verificarea (ianuarie 1977)

Am solicitat decodificarea următoarelor nuanțe care reprezentau numărul nostru de telefon :

pestriț-albastru cu bej, argintiu metalic, albastru de Prusia, gri deschis mat, albastru de Prusia. Ni s-au dat în

ordine, fără ezitare, următoarele cifre care reprezintă întocmai imaginile cromatice date cu peste 3 ani în urmă : 3, 1, 4, 0, 4.

b). Corespondențele dintre litere și culori (august 1973)

A = alb	K = gri (culoarea pietrei șlefuite)	T = albastru-gri închis
B = verde închis	L = bej cu umbre mov strălucitoare	Ț = albastru (culoarea oțelului)
C = gri palid	M = roșu carmin	U = maro-gri (culoarea coajei de copac)
D = bleu-violet deschis	N = roșu cărămiziu	V = maro (ușor spre galben)
E = verde deschis	O = cenușiu transparent	Z = violet închis
F = bej (culoarea fasolei bătute)	P = culoarea nisipului (sable)	X = cenușiu închis
G = castaniu	R = bej-mov închis	Y = galben șters cu pete albastre
H = gri curat	S = oranj + bej coniac	W = maro-roșcat
I = galben palid		
J = gri-albastru plumburiu		

Verificarea (ianuarie 1977)

La același interval am solicitat transpunerea în litere a următoarelor culori la care, primind din nou răspuns fără echivoc, ne-am declarat edificați :

bleu-violet deschis, alb și roșu cărămiziu. Articulate în litere, aceste tonalități se traduc prin substantivul propriu D A N.

c). *Tonalitatea fonică a unor limbi și reprezentarea lor cromatică (august 1973)*

Limba franceză = bej închis, cu unele accente luminoase.
Limba germană = verde închis.
Limba engleză = umbre albastrui metalice.
Limba rusă = bej (coniac) deschis.
Limba spaniolă = accente alternate, roșii și verzi.

Verificarea (ianuarie 1977) a constatat din operațiunea inversă, adică echivalarea imaginilor cromatice în precizarea limbii anterior indicate. Decodificarea a fost și în acest caz exactă.

d). *„Culoarea“ notelor muzicale (decembrie 1976)*

Do = gri-bleu	Sol = verde cobalt
Re = gri (crom) verzui	La = crem
Mi = bej-roze	Si = bej curat
Fa = gri-bleu cu pete albe (totul mat)	Do = gri-bleu luminos

e). *Imaginea cromatică sugerată în general și în particular de muzica lui Ludwig van Beethoven (decembrie 1976)*

Ludwig van Beethoven = albastru-verde închis.
Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră = verde cu galben în proporții egale ;
Simfonia a IX-a = bej cald spre rozaliu.
Sonata lunii = albastru închis (de Prusia).
Simfonia a V-a = albastru-verde

Pentru întreaga operă beethoveniană predomină, cu puține excepții, spectrul culorilor reci.

Mozart îi sugerează o suprafață pătrată care cuprinde pete de roșu carmin, albastru permanent, gri, alb în proporții egale.

Din cele relatate rezultă că subiectul prezentat realizează, în raport cu alte cazuri, asociații sinestezice stabile, fixate pe baza unei experiențe proprii, interesante și inedite (de natură reflex condiționată), care i-a permis și o codificare operațională sui generis.

Observațiile pe care le-am cules pe această temă în contactul cu 10 profesori și 20 de studenți din anul III ai secției

de muzică din cadrul Universității Brașov ne-au dovedit lipsa de persistență precum și labilitatea asociațiilor în transpunerea notelor muzicale în imagini cromatice. Chiar dacă în toate aceste cazuri am putea remarca o anumită transpunere sinestezică, sunet-culoare, rezultatele cumulate și comparate în raport cu ceea ce știm că reprezintă fenomenul cristalizat și stabil, au fost neconcludente, contradictorii.

În concluzie sîntem tentați să credem, pe baza numărului relativ restrîns de cazuri cercetate, că sinestezia psihofiziologică este posibilă, dar nu generală. Acolo unde acest mecanism al sinesteziei (insuficient studiat și descris în literatura de specialitate) funcționează, imaginea (sonoră sau optică) este dublată și îmbogățită de una complementară : sunetul de culoare, culoarea de sunet, ca într-un spectacol în care, deși auzim numai textul, ne reprezentăm spontan decorul și scenografia, deși ele nu există în realitate.

VI LUMEA FORMELOR

Lumea imediată cît și universul îndepărtat sînt alcătuite și populate de o varietate infinită de lucruri și obiecte, care sînt exprimate într-o diversitate incomensurabilă de forme. „Totul în jurul nostru este formă; peisajul, figura umană, visul, moleculele chimice, particulele nucleare, produsele industriale, reclamele, ambianța arhitecturală etc.“ — scria Grahman Colhier în cunoscuta sa lucrare despre *Formă, spațiu și viziune*.

Situat în mijlocul acestei existențe, omul vine în contact cu această multitudine de configurații, pe care le înregistrează și, în funcție de o pluritate de factori psihosomatici, le prelucreză și le codifică sensurile și semnificațiile. După o expresie figurată a lui Paul Klee, ochiul nostru „înghite“ pătrate, triunghiuri, cercuri, cilindri, sfere, cuburi, cupole pe care un „stomac“ mai mult sau mai puțin încăpător le devorează cu lăcomie ¹²⁷.

Zărilor conștiinței umane au apărut cînd lumea materială oferea de mult o imensă varietate de forme. În primul său contact cu această constelație de lucruri omul, în dialogul său cu realitatea înconjurătoare, nu descoperă conținutul și esența acestora, ci aspectul lor exterior: forma. Pe aceasta el o folosește în vederea satisfacerii primelor sale necesități utilitare.

Odată cu evoluția psihică a omului, determinată de factori obiectivi, s-a trecut la schimbarea și transformarea formelor naturale ale lucrurilor în conformitate cu viziunea sa în continuă dezvoltare.

Se poate afirma că actul de naștere al acestei ființe superioare s-a semnat atunci când din receptor de forme a devenit creator de forme. Dacă la început acestea au avut un caracter strict utilitar, cu timpul ele se desprind din sfera pragmaticului tinzând spre forme libere, artistice, cu trimiteri directe la domeniul esteticului.

Spre deosebire de maimuțe care, conform psihologiei Gestaltiste a „configurației cîmpului vizual” emisă de Wolfgang Köhler, realizează pe baza unei „gîndiri” intuitive „unelte” folositoare numai pentru o anumită situație, omul este posesorul unei gîndiri conceptuale cu ajutorul căreia privește și construiește mintal și în perspectivă. Este bine cunoscut exemplul lui Marx cu privire la deosebirea fundamentală care există între activitatea reflex-necon condiționată a unei albine și cea conștientă a unui arhitect. „Ceea ce se distinge însă din capul locului la cel mai prost arhitect față de albină cea mai perfectă, este faptul că el a construit celula în capul său, înainte de a o fi construit din ceară”¹²⁸. Operațiile mintale îi permit omului să iasă din tipare, să combine mult și divers. Prolificitatea lui imaginativă adaugă la galaxia formelor, figurilor și imaginilor existente pe cele realizate de el. Cu ajutorul lor multiplică realitatea la scara fanteziei lui creatoare, îmbogățind-o spațial, dar și spiritual.

VI. 1. FORMĂ, FIGURĂ, IMAGINE

Înainte de a pătrunde în dezbateră problematicei propriu-zise, intenționăm să ne oprim asupra delimitării semantice a termenilor de formă, figură și imagine care, întîlnindu-se aproximativ la confluența aceleiași realități obiective și subiective, se circumscriu ca noțiuni cu conținut interferent și apropiat.

Este locul să menționăm că din multitudinea formelor existente (muzicale, literare, coreografice, plastice, geometrice etc.) ne vom opri numai asupra acelor care exprimă o realitate bi și tridimensională în spațiul intra și extra-estetic.

Deși filozofia, de la Aristotel la Heidegger, acordă un spațiu însemnat acestei probleme, nu ne vom opri la referințele acesteia decît în măsura în care ne vor sluji la fixarea unor repere absolut necesare discuției.

a). Leonardo da Vinci avea să intuiască, ca artist și om de știință, că forma este modelată de mișcare și că ea apare tocmai ca rezultat al unei acțiuni (intervenții) a naturii sau a omului. El a înțeles că mișcarea produce forme, dar tot ea poate să le modifice și să le și distrugă.

Preocupările teoretice caracteristice secolului nostru aduc în prim plan necesitatea clarificării conceptului de formă, disocierii și conturării lui mai exacte, în raport cu termenii apropiați. Pe această linie se înscrie și Kandinsky, care scria în lucrarea *Despre spiritualitate în artă* că forma, într-un înțeles mai restrâns, nu este altceva decât delimitarea unui plan față de altul, iar în ipostaza sa vizuală se reduce la exteriorizarea conținutului. Această exteriorizare nu poate fi, în situația dată, decât spațială. Cităm în acest sens observația lui R. Berger care, făcând o comparație între „mod“ și „spațiu“, arăta că așa cum primul (modul) condiționează un ton în variante de mii de combinații după o anumită logică internă, așa și spațiul desemnează (condiționează) „felul de a fi al formelor, felul în care ele se constituie“¹²⁹.

Nu numai spațialitatea este o condiție a formei, ci și unitatea ei expresivă. Huyghe arăta că formele se constituie ca „un principiu care conferă unitate vizibilă și inteligibilă, astfel că ele devin solidare unele cu altele și în raport cu ansamblul, pînă la un punct la care nu vom mai putea face nici o modificare fără să afecteze o parte sau totul“¹³⁰. În spiritul acestui mod de a înțelege lucrurile, forma definește configurația unui (unor) obiect (obiecte), fără de care aceasta nu ar avea nici un fel de identitate.

O altă implicație, de această dată de ordin subiectiv, pornește de la faptul că forma se fundamentează pe structurile perceptive, structuri cărora Aristotel și Kant, dîndu-le autonomie absolută, le-au transformat într-o categorie exclusiv psihologică, fără nici un corespondent obiectiv. De aici au apărut îndoieli cu privire la autenticitatea formei. Goethe se întreba în acest sens: „Cine se exprimă aici, noi sau obiectul?“, iar René Huyghe, rămînînd în sfera aceluiași dubii, se autointeroga dacă „forma este în esență percepută sau gîndită?“¹³¹.

După cum este cunoscut, unul din răspunsurile date cu privire la această problemă este cuprins în teoria Gestalt-istă, în spiritul căreia originea formei trebuie căutată în structurile percepției. Deși vom mai reveni asupra acestei chestiuni, cităm aici doar punctul de vedere al lui W. Köhler, conform

căruia percepția formei este trăită ca un tot organizat, după care apar și detaliile, detalii care nu au valoare reală ¹³².

Incontestabil că există o condiționare psihologică a formei și, așa cum vom arăta la locul potrivit, percepția are virtuțile și servituțile ei care contribuie subiectiv la conturarea mai mult sau mai puțin exactă în imagini a configurațiilor obiective. Dar pe baza acestor considerente nu putem afirma că substratul este de natură subiectivă ci, din contra, având la dispoziție datele și argumentele științelor pozitive, vom constata că în domeniul prospectat de noi nu există formă în afara materiei, așa cum nu există materie fără formă. Henri Focillon arată în valoroasa sa lucrare *La vie des formes* (Viața formelor), apărută în 1934, că orice materie este în același timp și formă și că această formă „încă în stare brută suscită, sugerează, propagă alte forme” ¹³³.

După Pierre Janet corelativul formei este tot materia. Prima ne înfățișează aparențele exterioare, suprafețele, contururile, culorile etc., în timp ce materia se referă la conținutul, consistența și substanța formei. Psihologul francez mai surprinde just și raportul dintre formă și conținutul ei substanțial, arătând că așa cum aceeași formă poate fi realizată din mai multe materiale, aceeași materie poate sluji mai multor forme ¹³⁴.

Urmărind consecințele, vom arăta însă că efectele psihologice ale formei, informația semantică, estetică și afectivă vor fi diferite, în funcție de calitatea și structura materialului component. Într-un fel va arăta ca expresie o statuie din lemn, altfel din marmură, bronz, aur sau alabastru. În lumea obiectelor comune se întâmplă același lucru; sensul și semnificația formei se schimbă în funcție de caracteristicile specifice ale purtătorului material, atât din perspectiva psihologiei animale, cât și umane.

Relația dintre formă și conținut este organică și intimă, dar despre acest aspect vom mai avea prilejul să discutăm în capitolele următoare ale lucrării. Până atunci credem că este bine să reamintim că forma îmbracă expresia directă a conținutului, dar în anumite circumstanțe ea trebuie să ia configurația conținătorului. Pentru prima alternativă vom da exemplul cristalelor, a căror formă este determinată de structura lor moleculară, pentru cea de a doua ne vom referi la configurația unor metale turnate sau a unor lichide ce se vor prezenta în exterior sub aspectul condiționat de conținător (tipar, vas etc.).

Natura, ca producătoare de forme organice și anorganice, intră în studiul morfologic al științelor pozitive, care au metode specifice de studiu și prospectare.

În arta plastică raportul dintre conținut și formă este determinat de legi ideale, spirituale, estetice, legi care se fac simțite, mai mult sau mai puțin evident, în proporțiile suprafețelor și volumelor utilizate și combinate în lucrările de pictură, grafică, sculptură, arhitectură. De aceste forme, de relațiile dintre ele se ocupă fiecare artă, iar pe un plan mai general estetica și psihologia artei.

Cunoscînd aceste caracteristici (enunțate aici succesiv), putem afirma că forma este o modalitate de organizare particulară a configurației¹³⁵, ce apare ca rezultat al intervenției naturii sau omului; ea poate fi delimitată bi și tridimensional, fiind condiționată spațial și avînd o anumită unitate expresivă, care-i conferă contur și identitate, identitate ce se stabilește în relația intimă formă-materie (formă-conținut), fără de care aceasta nu poate exista.

b). Termenul de formă nu este preluat și acceptat în unanimitate pentru desemnarea aspectului exterior al obiectelor lumii materiale (inclusiv al obiectelor estetice), el este completat, opus sau chiar înlocuit cu cel de figură și imagine.

Mai întîi despre raportul existent între conceptul de formă și figură. După Klee teoria reprezentării se ocupă de căile care conduc la figură și formă: prima se leagă de aspectul exterior al ființelor vii, a doua de natura moartă (statică). Mijloacele de fixare a formei sînt, conform aceluiași autor, materiale (lemnul, metalul, sticla) și ideale (linia, culoarea, clarobscurul), ultimele fiind de preferat¹³⁶. Deși ni se pare incompletă clasificarea elementelor de fixare a formei (un amestec de mijloace și procedee), vom reține opinia lui Klee și delimitarea făcută între cei doi termeni.

Francastel extinde și identifică figurativul cu modalitatea de reprezentare specifică artei. *Realitatea figurativă* implică după el relații de structură între semnele plastice și obiectul reprezentat. Un fel de izomorfism.

Figurativul nu se confundă la el cu forma, o include. Pentru o abordare psihosociologică și estetică a operelor de artă, Francastel susține că trebuie elaborată „o teorie a obiectului FIGURATIV și a FORMEI (s.n.), o teorie a imaginii, o teorie a spațiului și o teorie a LIMBAJULUI (s.n.).“...¹³⁷. (Este în parte ceea ce ne-am propus să realizăm în lucrarea de față; îndemnul autorului, descoperit mai tîrziu, ne întă-

rește convingerea travaliului și conștiința necesității). Revendicând, vom face mențiunea că precizările de mai sus evidențiază faptul că în concepția sociologului francez există deosebiri în privința evaluării acestor noțiuni în discuție.

Este însă tot așa de clar că „figurativul“, în cazul lui Francastel, nu are nimic comun cu ceea ce se înțelege în mod obișnuit prin noțiunile de artă figurativă și nonfigurativă, termeni discutabili și echivoci chiar în această accepție de largă circulație.

Pentru gestalt-istul Rudolf Arnheim¹³⁸ există o demarcație clară între figură (shape) și formă (form). În timp ce prima reprezintă aspectul pur spațial al lucrurilor, silueta, profilul, circumscrierea și articularea unui corp, forma este figura dotată cu un anumit sens, forma unui conținut ce apare numai atunci când figura este interpretată în funcție de orientarea și poziția sa într-un anumit context.

Apropiat de acest punct de vedere este și gestalt-istul francez Guillaume. El consideră că figura este o totalitate „ce posedă formă, contur, organizare“¹³⁹, implicit sens. De exemplu, o figură geometrică care are forma unui pătrat, conturul lui rezultă din delimitările corespunzătoare și o organizare conformă legilor științelor spațiale. Ducînd mai departe consecințele acestui raționament în artă, figura poate fi echivalată cu ornamentul sau decorativul, iar forma cu picturalul, care-i conferă acesteia un sens mai larg; forma picturii este acordul cromatic sau, după cum ar spune Delacroix, „muzica tabloului“.

Din numeroasele accepțiuni date termenului de figură, trecute sau nu aici în revistă, putem reține caracterul sinonim sau omonim al acestuia cu alte noțiuni. Pentru prima variantă ne putem referi aici la identitatea semantică a noțiunilor de figură și formă atunci când vorbim de o suprafață precis delimitată: figură sau formă geometrică, figură sau formă decorativă. Ambii termeni acoperă egal aceeași semnificație.

• Uneori noțiunea are un caracter omonim și se definește numai în context; figură omenească, figură de șah, figură de stil, figură de balet, dans, patinaj etc.

În ceea ce ne privește vom păstra sensurile consacrate ale celor doi termeni, cu asemănările și deosebirile lor, neacceptînd disocierea făcută de psihologia configuraționistă. Considerăm că nu numai forma are sens (și semnificație), ci și

figura. În amindouă situațiile, ne referim la figuri și forme spațiale.

În scopul lămuririi acestui aspect, vom aduce în discuție o precizare mai veche a lui Vasile Pavelcu și reluată în lucrarea *Metamorfozele vieții interioare*, care considerăm că este valabilă prin extrapolare atât în cazul figurii, cât și a formei. „Dacă sensul — spune autorul citat — apare în relația directă a individului cu OBIECTELE (s.n.) și fenomenele lumii, reglînd comportarea întregii lumi animale, semnificația suprapunîndu-se sensului și integrîndu-l, se impune în lumea umană pe măsura folosirii progresive a mijloacelor intermediare, printre care locul cel mai important îl ocupă cuvîntul”¹⁴⁰. Precizînd că pentru contextul discuției noastre OBIECTUL poate avea figură sau formă, iar mijlocul intermediar de exprimare al sensului implicat în semnificația obiectului este simbolul, totul este adecvat și operațional logic și în cazul problematicei noastre. În timp ce sensul unei figuri sau forme este pentru un animal strict biologic determinîndu-i comportamentul, pentru om aceleași configurații au mai multe valențe, sintetic concentrate în semnificația lor și transmisibile prin simboluri verbale sau neverbale.

c) Nota comună a celor două modalități de determinare spațială (formă și figură) este aceea că ele pot fi reflectate în imagini subiective (senzoriale) și obiective (plastice, cinematografice etc.). Asemenea considerente l-au putut conduce și pe Erwin Panofsky la afirmația că ceea ce se consideră forme reprezentative nu sînt altceva decît o „clasă de imagini”. Orice formă obiectivă devine, atunci cînd este reflectată într-un anumit mod, o imagine și (...) orice imagine, pe lîngă formele pe care le cuprinde, are o formă globală, prinsă, circumscrișă în conturul ei”¹⁴¹.

Imaginea vizuală ca noțiune își are originea etimologică în cuvîntul latino-italian „imitare”, care înseamnă reprezentare, reproducere, copia unor lucruri sau persoane, egalînd ca sens eikon-ul grecesc (portret, icoană, imagine).

Dacă rămînem în sfera structurilor perceptive, atunci detaliile lucrurilor se păstrează, întrucît în plan senzorial toate categoriile de imagini (vizuale, auditive, olfactive, tactile) sînt, în anumite limite, oglindiri fidele ale stimulilor. Pe baza experienței sensibile, acestea pot fi reproduse prin intermediul memoriei (și combinate cu ajutorul fanteziei), dar și într-un caz și în celălalt, rămîbind în sfera temei noastre, atât for-

mele cît și culorile își pierd o parte din claritatea inițială atunci cînd sînt reprezentate mintal.

Reprezentarea plastică face ca formele și figurile să devină cazuri particulare ale acelei realități generale pe care o definim „imagine“. A. Moles consideră că pentru teoria informației imaginea este un suport al comunicării vizuale care materializează un fragment al universului perceptiv. În aceeași ordine de idei, A. M. Thibault Laulan arată că „imaginea pare să evidențieze teoria formei, pretîndu-se la măsură și codificare. Caracterul său optic și artificial o face nu numai un discurs, ci și un obiect“¹⁴².

Indiscutabil că, așa cum arată și Roland Barthes¹⁴³, imaginea este purtătoarea unui mesaj iconic pe care pictorii și arhitecții o realizează cu ajutorul mijloacelor de expresie specifice plasticii (culoare, formă, linie, volum). Ca elemente ale unei structuri picturale organizate în spiritul unei expresii unitare și inteligibile, toate aceste mijloace formează „cărămizile“ limbajului artistic.

În timp ce cuvîntul este folosit de oamenii de litere și știință pentru a reprezenta lumea prin intermediul noțiunilor, artiștii plastici utilizează imaginea pentru a reda ceea ce nu este comunicabil prin concept. În această observație, credem noi, rezidă și unul din aspectele particulare ale psihologiei artei. Dacă A. R. Luria, Paul Fraisse ș.a. pe bună dreptate susțin că imaginea obiectuală evocă cuvîntul și bineînțeles cuvîntul imaginea¹⁴⁴, acest lucru nu este automat valabil și în cazul artei. Ca reflectare a lumii obiective în imagini specifice, ea rămîne în substratul său intim, ireductibil la concepte. Acest aspect este mai evident în cazul unei picturi abstracte, a cărei imagine este neconvertibilă și neevocabilă în cuvinte, în schimb poate fi transpozabilă ca sens și semnificație simbolică.

Lumea imaginii, implicit și explicit a formei, alcătuită dintr-o diversitate imensă de configurații, reprezintă un mijloc de comunicare, o punte de legătură între oameni care, prin universalizarea limbajului simbolic figurativ a devenit o modalitate „globală“ de transmitere și receptare a unui număr mare de informații. Ne interesează această punte și, mai ales, felul în care forma ca mijloc de expresie a contribuit și contribuie prin prezența sa în cîmpul imagisticii culturale la înțelegerea dintre oameni.

VI. 2. FORME ȘI ANAMORFOZE ÎN ARTĂ ȘI ÎN AFARA EI

Desprinzându-se din sfera funcționalului și utilitarului, forma evoluează pe diferite căi spre configurația artistică. Se pare că „forma liberă“ a primit mai întâi valențe simbolice legate de obiceiuri laice sau practici magice. Așa de exemplu, toporul este unul din obiectele utile care a căpătat sensuri simbolice din cele mai îndepărtate timpuri ale existenței umane. După S. Anderson, această unealtă și forma ei reprezentată exprima în neolitic ideea de fertilitate¹⁴⁵. Șirul exemplor ar putea continua, dar nu acest aspect ne propunem să-l relevăm aici.

Componenta estetică a formei este rezultanta unei lungi evoluții care cuprinde, printre altele dacă nu în primul rînd, dezvoltarea gustului și simțul proporțiilor artistice.

Accepțiile date formei artistice sînt extrem de numeroase și în consecință vom încerca să descifrăm trăsăturile ei fundamentale. Desprinsă după unii autori (H. Read) din rîndul celor mai perfecționate unelte, forma artistică tinde spre o relativă autonomie. Nu se poate vorbi însă de o detașare completă a acesteia de latura sa funcțională. Îmbinarea utilului și a frumosului a fost și rămîne un principiu valabil pînă în zilele noastre, devenind o preocupare convergentă a ceea ce numim astăzi „Design“.

Forma în artă reprezintă, după Read, înfățișarea (figura) pe care intenția, îndemînarea și acțiunea omului o dau unei arte — fact (obiect artistic). Înainte de a-l executa, fiecărui creator îi este proprie calitatea de a plăsmui în psihicul său o anumită formă — scria M. Dessoir¹⁴⁶.

Forma neputînd fi decît spațială, nu puțini au fost aceia care au evaluat corect legătura reciprocă ce exista între acești doi factori. Francastel consemna în *Realitatea figurativă* că atunci cînd este vorba de arta plastică, orice semn îmbracă un aspect bi sau tridimensional, iar „gîndirea umană cînd se exprimă în spațiu, ia neapărat o formă plastică“.

Un punct de vedere asemănător exprimă și pictorul olandez Piet Mondrian, care consideră că formele sînt părți ale spațiului; spațiul separînd niște contururi, la rîndul său capătă aspectul unor forme.

Deci — așa cum rezultă — există o unitate dialectică între formă și spațiu, nu trebuie să se tragă concluzia că forma în arta plastică nu are nici o tangență cu cea de a treia dimensiune fundamentală a existenței materiale: timpul. Se cu-

noaște inovația impresionismului care surprinde în imaginea artistică nu numai formele spațiale, ci și un moment din succesiunea cronologică a zilei ori a nopții. Reala desfășurare a unei forme în timp avea să o consacre în epoca noastră arta cinetică (dinamică), artă care își transpune operele nu numai spațial, ci și temporal.

Din contribuțiile românești mai vechi cu privire la definirea conceptului de formă artistică și îmbogățirea problematicei generale a acesteia, am reținut studiile profesorului Victor Iancu.

Conform punctului de vedere exprimat de V. Iancu, forma artistică trebuie să articuleze și să sublinieze într-un sens expresiv estetic conținutul modelului ideal sau obiectual. Într-un peisaj, formele sînt „mai dozate“ (echilibrate), mai „moderate“ (opuse unei reprezentări naturaliste) și mai geometrizzate (stilizate) decît modelele lor reale¹⁴⁷. Deși forma reprezentată apare în forma exprimată, V. Iancu surprinde corect că cele două imagini nu coincid, nu sînt simetrice sub raportul corespondențelor; forma exprimată este o transfigurare a celei reale.

Pentru noi caracteristicile de bază ale formei artistice constau în faptul că ele sînt expresii subiective, produse ale fanteziei și imaginației creatoare, transpozabile spațial, unitare și inteligibile; obiectivate, ele devin elementele de bază ale unei structuri estetice, „cărămizile“ unei construcții plastice, în final imaginea integrală a unei opere de artă, înțeleasă ca tot.

Deși pentru circumscrierea, precizarea sau descrierea formelor în „spațiul“ vorbirii, așa după cum observa Delacroix, vocabularul oferă termeni adecvați, ca: linie, contur, trăsătură, plan, gabarit, calibru, profil, siluetă etc., trebuie să remarcăm faptul că aceștia nu pot acoperi ca sens, descrie și delimita toate aspectele și detaliile unei configurații.

Ceea ce este neclar într-o prezentare verbală apare cu foarte mare claritate în desenul formelor, în construcția și expresia lor plastică. După imaginea sugestivă a pictorului Ingres, desenul este „scrisul formelor“, sau „modul în care vedem forma“ — completa Degas referindu-se la aceeași problemă.

Scurtele observații făcute asupra desenului ne-ar obliga și la altele dar, întrucît în contextul lucrării ne-am mai referit la această problemă (capitolul III), vrem să amintim doar că „scrierea formelor“ este o componentă importantă în reali-

zarea talentului artistic. Idealul marilor artiști și mai ales al celor moderni este acela de a sugera forma doar prin câteva linii, linii ce pot da iluzia volumelor sculpturale, a suprafețelor picturale sau a contururilor grafice. R. Berger observa că așa cum din câteva note se pot realiza numeroase melodii, tot așa din câteva linii, dar cu alte proporții, intervale și combinații, se pot crea nenumărate forme și expresii ornamentale. Să ne gândim în acest sens la arta ornamentală, una din cele mai vechi manifestări ale spiritului estetic, care a apărut tocmai din posibilitatea combinării nelimitate a liniilor.

Caracteristicile exterioare ale formelor au definit epoci cultural-artistice și de civilizație și au permis clasificarea lor după anumite criterii. G. C. Argan consideră că istoria artelor plastice poate fi considerată istoria formelor sau a imaginilor iar Itten, fiind convins de utilitatea cunoașterii și stăpînirii acestor probleme, a introdus și predat la Bauhaus un curs legat de geneza formelor — *Formgestaltung* ¹⁴⁸. Acesta stă și astăzi la baza predării desenului, constituind, în același timp, punctul de plecare în abordarea experimentală a design-ului.

Încercînd să realizeze o periodizare după criterii formale, Focillon și-a imaginat în lucrarea *La vie des formes* o evoluție ciclică a formelor. Prima treaptă corespunde tipului arhaic sau primitiv, a doua celui clasic (matur și echilibrat), a treia forme baroce (dinamică, încărcată, dezechilibrată) ¹⁴⁹. Întrucît evoluția nu se încheie aici, trebuie să mai adăugăm etapa modernă care se caracterizează prin forme abstracte, structuri geometrice, proiectări onirice, fantastice, prin serializarea sau chiar dezintegrarea configurației artistice.

Alți autori împart formele în : geometrice (rigurose conturate), seriale (repetabile), dinamice (cinetice, mișcătoare), fantastice (onirice, iraționale), banale (fără valoare) și capricioase (fără logică, aleatorii).

În clasificarea unor forme ar mai putea fi invocat ca criteriu cultura și civilizația unor popoare. Deci nu un punct de vedere exterior, ci unul spiritual, de esență. De exemplu cultura și civilizația egipteană au impus forma piramidei, cea greco-romană coloana și arcul de boltă, cultura și civilizația maya descoperă, în condiții proprii, tot piramida, cea chineză forma tip pagodă, cea gotică forma înaltă și ascuțită etc.

Studiul propus de noi neavînd un profil de istoria artei, ne vom opri aici cu aceste considerații privind evoluția și caracteristicile forme. Vom reține că, indiferent de aspectele

pe care le îmbracă aceasta, toate dovedesc o constantă pe planul celei mai largi generalizări : permanența formei în diferitele ei ipostaze. Forma este o modalitate de exprimare a infinitului în forme finite, mai mult sau mai puțin conturate, clare, atît în natură cît și în domeniul complex al creației plastice. Spuneam „mai mult sau mai puțin conturate“, pentru a marca acele tendințe conștiente de denaturare a formelor. Distrugerea și deformarea lor nu este specifică numai epocii și artei moderne. Ea dăinuie încă din secolul al XVI-lea și este cunoscută sub denumirea de anamorfoză.

Enciclopedia lui Diderot și d'Alambert, precizînd termenul, consemna că „în pictură se spune anamorfoză despre o proiecție monstruoasă sau despre o reprezentare denaturată a unei imagini care este făcută pe o suprafață plană și care, dintr-un anumit punct de vizionare, pare totuși naturală și redată în proporții juste“¹⁵⁰.

Deformarea se mai poate realiza și cu ajutorul unor oglinzi cilindrice și piramidale, așa cum tot cu mijloace optice putem reface imaginea unor obiecte diforme, prin reflectarea acestora în oglinzi care le dau o înfățișare normală.

Anamorfozele au avut la început valoarea unor curiozități de divertisment, sau care satisfăceau dorința și înclinația spre miraculos a oamenilor pentru ca, mai tîrziu, din aceleași motive, să fie preluate de așa-zisele „științe oculte“.

Pe plan artistic, ele au fost utilizate sporadic avînd, după unii autori, ecouri în imaginile și tematica suprarealistă, de coloratură onirică.

Anamorfozele răsfoarnă legile perspectivei, ale opticii, legile fizicii și pe cele logice. Sînt niște accidente care nici nu explică, nici nu confirmă regula, ci o contrazic pe toate planurile, constituind niște excepții ale reflectării și proiectării exagerate a formelor. Ele nu pot fi reconstituite decît dacă sînt privite dintr-un punct determinat anume ; acesta este de fapt și sensul etimologic al ana-morfozei : ana = peste, morphe = formă.

În domeniul activității practice formele sînt obligate să ia configurațiile dictate de criteriile unei bune funcționalități. Ele sînt adoptate pe baza experienței dobîndite (empiric), sau a unor calcule științifice (fizico-matematice). Perfecționarea continuă a acestor forme se realizează — după cum demonstrează Read — sub imperativul permanent al eficienței. Sub imboldul acestor cerințe (funcționalitate și eficiență), s-a îmbunătățit permanent forma navelor, a automobilelor, a avioa-

nelor, a spațiului locuibil etc. și, odată cu aceasta, aspectul estetic. Silueta avioanelor și automobilelor, cu o linie aerodinamică din ce în ce mai aproape de perfecțiune, a răspuns tot mai bine și criteriului estetic. În această direcție, estetica industrială își propune să realizeze tocmai acest deziderat, să răspundă necesității de a îmbina armonios — așa cum am mai arătat — frumosul cu practicul.

Civilizația contemporană a creat condiții pentru multiplicarea rapidă a formelor, contribuind la o standardizare a acestora în toate domeniile producției economice. De aceea se pune mai acut ca oricând necesitatea cultivării esteticii industriale, opusă acelei orientări mercantile care generalizează principiul industrializării estetice, care este cu totul altceva. Aceasta din urmă multiplică nu numai forma standardizată, ci și prostul gust, prin proliferarea kitsch-ului și a produsului artizanal neizbutit estetic.

Vom mai exemplifica din lumea formelor extraestetice pe acelea care, prin destinația lor, au contribuit și contribuie la procesul comunicării interumane. Intră în această categorie pictogramele, ideogramele (hieroglifele, cuneiformele), fonogramele, indicatoarele rutiere sau de orientare turistică și alte mijloace prin intermediul cărora omul emite și recepționează vizual informații.

Circumscriind ce este forma în general și în special în domeniul artei, vom urmări și menține în sfera noastră de interes felul în care aceasta se constituie ca limbaj, ca mijloc de comunicare socială. Până la tratarea în capitolele următoare a acestei probleme, vom aborda câteva aspecte ce țin de reflectarea subiectivă a formei.



Interpretînd materialist dialectic, este evident că forma a premers conștiinței, aceasta din urmă începînd să existe odată cu perceperea și reprezentarea ei, cu plăsmuirea și imaginarea unor configurații noi.

Înainte ca formele să fi intrat prin intermediul valențelor utilitare în viața omului, înainte ca ele să devină purtătoare ale unor semnificații simbolice, semantice sau estetice, ele nu aveau decît valoare de stimul la nivelul primului sistem de semnalizare.

A urmat o îndelungată confruntare, în cadrul căreia obiectul a acționat asupra subiectului, acesta la rîndul său a intervenit asupra formei lucrurilor, modificînd-o după imperativul trebuințelor vitale.

Desprinse din contextul lor utilitar în condițiile arătate în capitolele anterioare, formele primesc sensuri simbolice, din care se va naște și forța lor de comunicare directă.

Afirmam că pînă a devenit simbol forma a avut doar semnificații psihologice primare, adică de semnal-stimul. Pentru animale în general, ca și pentru primate în special, obiectele erau diferențiate la nivelul percepției, din cauza unor necesități vitale. Deosebind substanțele nutritive de cele neutre sau vătămătoare, ființele au învățat lecția adaptării și supraviețuirii.

În acest stadiu s-a accentuat capacitatea de discriminare a percepției, care a avut o imensă valoare biologică, permițînd antropoizilor să facă deosebire între diferitele forme exis-

tente în lumea lor imediată. Forța discriminatorie a crescut prin dezvoltarea acuității simțurilor, a corelării impresiilor optice cu cele cutanat-chinestezice, a celor olfactive cu cele gustative, corespunzător necesităților de replică continuă și adecvată a acestor ființe înscrise pe linia evoluției ascendente. Se știe că este o mare deosebire între diferențierea făcută de ochii unui vultur, care văd foarte departe dar nu disting detaliile, pe care le descoperă numai ochiul și mintea omenească.

Ducînd raționamentul prea departe, Read trage concluzia că însăși „arta este un fenomen biologic”¹⁵¹, la baza activității creatoare stînd capacitatea de percepere și discriminare, apoi de înțelegere tot mai adîncă a subtilităților formale, care în acest stadiu reprezintă un fenomen de natură estetică.

Părerea noastră este că Read, încercînd să explice fenomenul, comite eroarea de a nu diferenția treapta biologică de cea psihologic-umană, care sînt două aspecte calitativ deosebite ale aceluiași substrat: materia vie. În timp ce biologicul se întinde la scara întregii existențe a materiei vii, psihicul — ca funcție a creierului și produs al vieții sociale, este specific numai speciei umane. Ori arta este o formă a conștiinței, „locul” și obiectul de muncă și cercetare al psihologiei; evident, nu numai al ei.

Sîntem de acord că, în anumite limite, forma s-a perfecționat odată cu evoluția uneltelor și din considerente biologice. Supraviețuirea, dictată și condiționată de mecanisme biologice, l-au determinat pe om să aleagă și apoi să se preocupe permanent de forma utilitară a mijloacelor sale de muncă. Evoluată însă dincolo de pragul său folositor forma liberă, devenită simbol sau obiect de artă, nu mai satisface trebuințe de ordin biologic, ci anumite cerințe psihice. De exemplu, un vas de ceramică a fost utilizat și perfecționat ca recipient pentru lichide și cereale o lungă perioadă de timp pînă cînd, datorită unui context psiho-social anume, a fost creat un nou tip, care a fost desemnat obiect de cult cu o anumită valoare simbolică sau, datorită formei sale alese ca proporții și echilibru, a devenit piesă decorativă de interior. În primul caz funcția sa utilitar-biologică este evidentă, așa cum în a doua situație, distincția sa magică sau ambiental-estetică satisfac trebuințe de ordin spiritual.

Obiectele realizate de un reprezentant al colectivității sau de un grup pentru alte scopuri decît cele strict practice poartă valențele talentului și gustului acestora pentru formă,

apărute și dezvoltate în procesul muncii creatoare. Șlefuiind propriile sale unelte omul și-a finisat propriile sale simțuri și calități psihice. Interacțiunea dintre mină și creier — spunea Engels — a dus la continua și reciprocă lor perfecționare.

Cum s-a ajuns la reflectarea și reprezentarea realității în forme obișnuite și artistice ?

Unul din răspunsuri aparține teoriei arhetipale, care susține caracterul aprioric al unor forme primare. Acestea existând în substanța latentă a psihismului uman apar, exteriorizându-se în cele mai fragede manifestări grafice ale desenului infantil.

Rhode Kellog din San Francisco a experimentat această ipoteză în rîndul copiilor și a scos în evidență faptul că se realizează „o descoperire progresivă a formelor de bază — cercul, crucea, pătratul ș.a.”¹⁵², care tind spre o figură sintetică, un cerc împărțit în patru, cunoscut sub denumirea de „mandala”.

Psihanalistul Carl Gustav Jung a numit asemenea manifestări stereotipe tipare arhetipale ce țin de imaginile originale, ascunse la nivelul inconștientului colectiv.

Este greu de spus dacă arhetipul poate fi considerat mai mult decît un termen operațional care se referă mai degrabă la un aspect neelucidat decît la un adevăr științific.

După părerea noastră copilul nu face altceva decît să reproducă niște forme existente și reflectate în conștiința sa, cu o frecvență mai mare decît alte clase de configurații. Copilul, ca și omul matur, nu impun naturii formele sale ci, din contră, le reproduc pe cele obiective. Ce a văzut oare mai des ființa umană în zorii dezvoltării sale ontogenetice ca soarele, luna, copacii și alte obiecte din natură, care pe planul reprezentării (și reprezentarea înseamnă pierderea detaliilor) au dus la schema cercului, a unor drepte, care prin unire au condus la articularea unor forme geometrice.

În această ipoteză a noastră mai avem în vedere și jocul asocierii libere a liniilor, din care în mod firesc apare foarte ușor o cruce sau, prin completarea a două laturi paralele, un dreptunghi, un patrat etc. Același lucru se întîmplă și cu o linie curbă care, prin continuarea ei, poate duce la realizarea unei elipse și mai frecvent a unui cerc.

Ca atare noi considerăm că aceste reprezentări considerate arhetipale sînt dobîndite. S-a dovedit că în afara unor reflexe necondiționate de apărare, copilul nu posedă alte reacții psihice. Chiar zona inconștientului se încarcă tot în

decursul experienței ontogenetice. În final, întreaga dezvoltare a comportamentului uman este rezultatul unui proces de adaptare față de mediul înconjurător.

Dacă aceste forme primare pot fi tot atâtea puncte de plecare în evoluția artei, ea nu se identifică cu acestea, nici cu reproducerea exactă a realității. Artă înseamnă formă semnificativă și transfigurată ce nu poate apare decât pe o anumită treaptă de dezvoltare a societății și realizată de indivizi dotați cu aptitudini complexe. Dealtfel, aceasta este și părerea lui Paulo Graziosi, una din cele mai competente personalități în domeniul artei paleolitice. Concluzia lui este că simțul artistic n-a fost fortuit condiționat de realitatea obsedantă și obligat să se exteriorizeze ci, din contră, „el a înflorit, în special la acei oameni care atinseseră un înalt grad de sensibilitate a formei și a volumului și o remarcabilă stăpânire a capacității tehnice“¹⁵³.

Odată ce au fost exprimate sau obiectivate, formele plătuite de om trădează prin caracteristicile lor grafologice trăsăturile personalității celui care le-a realizat. Există în acest sens numeroase teste care utilizează proba desenului, prin intermediul cărora se interpretează forța, spontaneitatea, optimismul, pesimismul, caracterul intra sau extravertit al artiștilor, al subiecților în general, precum și alte trăsături moral-psihologice. Cu același interes le utilizează și psihiatrii, pentru a descoperi motivațiile ascunse, stările conflictuale ale unor bolnavi mintali. La noi în țară s-a consacrat unor asemenea cercetări C. Enăchescu care și-a sintetizat concluziile în lucrarea *Expresia plastică a personalității*, la care vom avea prilejul să ne referim.

Despre modalitatea de exprimare și comunicare a omului prin intermediul desenului care — așa cum am arătat — nu este altceva decât „scrierea formelor“, vom reveni în capitolele consacrate limbajului.

VII. 1. „GESTALTPSYCHOLOGIE“ SAU PSIHOLOGIA FORMEI

O problemă fundamentală, care s-a impus cu necesitate pentru psihologie în general și psihologia artei în special, se referă la întrebarea firească de ce omul vede într-un anumit fel forma.

Unul din răspunsurile care s-au făcut puternic auzite a fost cel emis de „Gestalttheorie“, teoria formei sau a configurației. Ea se aplică îndeosebi la particularitățile de percepere a formelor, ulterior însă s-a extins în neurologie și psihologie în general, respectiv în domeniul memoriei, inteligenței și conduitei.

Gestalt-ismul s-a născut din reflexul filozofiei fenomenologice a lui Edmund Husserl și ca reacție împotriva psihologiei atomiste a asociaționiștilor. Exponenții principali ai acestei teorii psihologice sînt Ehrenfels, Köhler, Wertheimer, Koffka, Guillaume ș.a.

„Gestalt“-ul sau „configurația“ pe care Max Wertheimer o definește încă din 1912, pornind de la fenomenul „ Ψ “, are caracterul unei entități universale organizate și imanente ce se exprimă prin formă atît în domeniul vieții psihice, cît și în domeniul concret al lumii materiale. Legătura dintre configurațiile externe și cele interne, congruența sau corespondența izomorfică dintre ele se realizează prin intermediul percepției, care este o primă unitate integrală a Gestalt-ului. Structurile perceptive, în această accepție, sînt identice pe toate treptele scării biologice, privind atît ontogenetic cît și filogenetic, întrucît — conchidea W. Köhler — formele au un caracter permanent și general, fiind inseparabile atît vieții psihice cît și existenței materiale.

W. Köhler în anul 1920, explicînd izomorfismul în spiritul acestei concepții, a dezvoltat teza identității sau corespondenței structurale complete între cîmpurile fizice și cele nervoase polisinaptice (de natură electrochimică) ce se realizează la nivelul cortexului. Acest lucru înseamnă că stările chimice din creier necesare încheierii configurației depind de intensitatea stimulului exterior care transmite, prin sistemul unor unde aferente, impulsuri ce susțin activismul stărilor respective. În cazul percepției unui cerc roșu pe fond gri, reacția electrochimică corticală va fi mai intensă în zona de proiecție a cercului (datorită unei concentrații mai mari de ioni), decît în cea corespunzătoare fondului. Această ipoteză, după cum se știe, n-a fost confirmată de neurofiziologia experimentală.

Pentru a-și susține valoarea și trăinicia științifică, psihologia gestalt-istă formulează numeroase legi specifice, considerate tot atîtea dovezi în favoarea teoriei respective.

Rămânând doar la „coloana vertebrală” a acestei concepții, vom releva numai acele principii fundamentale care reprezintă chintesența psihologiei configuraționiste.

Pe baza experimentelor efectuate s-a constatat că un element își schimbă semnificația în conformitate cu locul ocupat într-un anumit ansamblu. Aceeași figură, într-un cadru diferit, nu ne mai apare identică cu ea însăși.

Folosind efectele fenomenului „Psi” (utilizat la reclamele luminoase în flux mișcător continuu), experimentele cu figuri geometrice lacunare sau cuvinte cu litere lipsă, gestalt-ismul le-a utilizat pentru a demonstra că totul este perceput înaintea părților, melodia înaintea notelor care o compun. De aici, concluzia că forma nu poate avea decât un caracter integral, părțile depind de tot și nu invers, ca în psihologia asociaționistă. Valoarea fiecărui element este determinată prin participarea la ansamblu: odată integrat, el va exista prin rolul pe care-l va avea în acest tot. Dacă se schimbă un element, ansamblul va suferi. De exemplu, scoaterea unei note dintr-un acord, modificarea unei tușe de culoare într-un tablou pot schimba complet sensul celor două expresii artistice.

Un alt aspect consistent în construirea acestei teorii îl constituie caracteristica constantă a structurilor noastre optice de a realiza cea mai bună sau pregnantă formă, adică simplă, armonioasă, echilibrată, care se detașează de fond și tinde să apară mai evident decât altele. În actul oricărei percepții, datorită unor înclinații innăscute ale creierului, lucrurile tind să ia, dintr-o multitudine de posibilități configuraționale, forma cea mai bună, relativ independentă de stimuli existenți. Chiar când formele sînt incomplete, noi le restabilim. Prin acest mecanism se explică și unele iluzii optice.

Păstrînd aceste unghiuri de vedere gestalt-iste în domeniul receptării artistice, rezultă că în perceperea unei lucrări de pictură privirea noastră cuprinde întregul unitar, de care în final depind toate elementele componente ale tabloului.

Sub influența aceleiași teorii Victor Iancu scria, într-un studiu publicat mai de mult, că „numai privind întreaga configurație a unui obiect îi recunoaștem valoarea estetică totală, pe cînd, sesizînd elementele sale formale componente, îi reținem doar anumite aspecte fragmentare”¹⁵⁴. Pentru a-și susține afirmația el arată că orice atenție îndreptată, de pildă, asupra rimei sau metricii, în cazul unei poezii, nu poate conduce la contemplarea integrală a acelei lucrări, deoarece

această operație presupune, înainte de orice, cuprinderea totală a acelei configurații literare.

Din cercetări mai vechi și mai noi rezultă încă o trăsătură fundamentală care a fost pusă în evidență de adepții acestei teorii. Este vorba de flexibilitatea și transformabilitatea cîmpurilor perceptive, dezvoltate prin analogie cu noțiunea de „cîmp fizic“, care pot asigura numai ceea ce este important și esențial pentru configurația receptată. Acest lucru înseamnă că, în ciuda modificărilor cantitative ale stimulului de bază, percepția rămîne invariabilă. După James Gibson¹⁵⁵, stimulii și senzațiile sînt variabile, în schimb structurile perceptive au o anumită constanță. Modificînd proporțional petele de culoare într-un anumit tablou sau figurile regulate dintr-o lucrare geometric concepută, formele vor fi percepute ca atare, chiar dacă contururile și laturile sînt mărite sau micșorate. Este vorba deci de constanța desenului formei și nu de constanța formei ca mărime în limitele cunoscute și confirmate de psihologia experimentală, pe care însă Gestalt-ismul o ignorează.

Deși psihologia formei prezintă interes pentru studiul percepției, deoarece pune în valoare o serie de aspecte neglijate sau neprospectate de teoriile anterioare (în speță, de cea asociaționistă), nu vom invoca și alte laturi considerate de bază (cîmpul și forțele, restricția și simetria, organizarea), deoarece în economia generală a lucrării ar depăși limitele propuse.

Problema structurilor perceptive care, în cazul nostru, intră în fenomenul mai larg al receptării estetice, este o temă de actualitate științifică și nu întimplător la Academia de vară din Salzburg funcționează o „școală de vază“ condusă de pictorul Oskar Kokoschka, în cadrul căreia se prezintă prelegeri și expuneri în legătură cu numeroasele aspecte pe care le ridică limbajul specific al artei.

Înainte de a aborda cîteva probleme proprii raporturilor dintre obiectul de artă și receptarea lui, ne vom referi la cîteva lacune ale psihologiei gestalt-iste.

Ceea ce se poate constata de la bun început este faptul că școala configuraționistă, atît în cazul pregnanței bune forme, cît și în ceea ce privește caracterul integralității Gestalt-ului, se referă numai la forme geometrice, ceea ce nu-i automat valabil și în cazul figurilor umane, care nu pot fi surprinse în totalitatea lor decît succesiv și nu simultan. Dacă forma geometrică este mai ușor de cuprins și efortul psiho-

logic mai mic, altfel se pune problema atunci cînd e vorba de perceperea unor figuri mai complexe.

Transpunînd această idee la o situație concretă și evidentă, putem observa că, în timp ce stilul clasic, evitînd liniile curbe în favoarea celor drepte, ne dă o impresie de ușurare și echilibru, încărcătura barocului — ca să nu mai vorbim de curbele suprapuse ale rococoului — nu numai că obosesc privirea, dar fac imposibilă încercarea noastră de a surprinde întregul. „După ce ochiul a parcurs totul, nu este sigur că a înregistrat toate“ — spunea Philippe Minguet, referindu-se la decorul rococo ¹⁵⁶.

Rămînînd tot în sfera artei, vom observa cum caracterul integral și organizat al configurației mai este contrazis și de alte probe. Dacă în cazul unei compoziții cromatice petele de culoare se armonizează, atunci integralitatea configurației se realizează prin armonie. În cazul în care culorile se opun una alteia vehement, atunci tendința de unitate suferă, dezacordurile rupînd și dezintegrînd forma.

După cum corect remarcă G. M. Tagliabue, principiul pregnanței formei nu este o normă a reprezentării artistice și, în consecință, nu este automat valabil și acestui domeniu. Acest lucru este motivat prin faptul că formele artistice originale, avînd un grad mai mare sau mai mic de dificultate, se prezintă *ab initio* ca forme non-pregnante. Timpul, obișnuința, educația gustului acționează pentru stabilizarea structurilor perceptive în direcția celei „mai bune forme“ ¹⁵⁷. În această direcție istoria artelor și, în special, perioada modernă oferă exemple la îndemîna celor familiarizați cu aceste probleme.

Aspecte lacunare ale tezelor gestalt-iste surprinde, cu știuta-i profunzime și J. Piaget. El acceptă în parte această teorie, dar arată că structurile perceptive nu sînt fixe, fără istorie, așa cum le concep adepții acestei psihologii; ele au o geneză a lor, se supun unei evoluții în raport cu experiența vîrstei. Nu numai structurile perceptive și ale inteligenței sînt supuse unei transformări, ci „orice structură este rezultatul unei geneze“, iar pe baza constatărilor trebuie să recunoaștem că „o geneză constituie totdeauna trecerea unei structuri mai simple la o structură mai complexă“...¹⁵⁸. Acest sistem de transformări aparține oricărei structuri din lumea obiectivă și subiectivă — adaugă același autor.

Aducînd în patrimoniul psihologiei rezultatele unor experimente și constatări valoric superioare schemelor perceptive emise de teoria asociaționistă, Gestaltpsychologie (psihologia

formei) nu poate să-și generalizeze în totalitate tezele sale și în domeniul specific al formelor artistice, domeniu mult mai complex și bogat în semnificații decât cel al configurațiilor geometrice simple. Pentru elucidarea unor aspecte legate de substanța subiectului nostru, vom continua dezbaterea acelor probleme aferente reflectării formelor artistice, însă de pe platforma psihologiei genetice și generale.

VII. 2. VIRTUȚILE ȘI SERVITUȚILE PERCEPȚIEI ÎN RECEPTAREA FORMELOR ARTISTICE

Receptarea formelor artistice implică o serie de condiții, anumite fenomene și procese psihice de ale căror caracteristici depind virtuțile și servituțile percepției. Principala virtute a reflectării senzorial-perceptive este aceea că ea reprezintă, în condiții psihofiziologice normale, singura modalitate de contact optic cu realitatea înconjurătoare. Structura perceptivă nu este o entitate invariabilă și universală, iar imaginile subiective nu sînt copii fidele și exhaustive ale lumii obiective. Ele sînt supuse unor condiționări interioare și exterioare care grevează asupra percepției, impunîndu-i anumite servituți.

Opusă teoriei gestalt-iste psihologia genetică evidențiază faptul că percepția este un proces psihic care evoluează în timp, potrivit unor caracteristici ale virstei.

Copilul, înainte de a trăi în lumea conceptuală, există și reacționează la stimulii aflați în jurul său sub forma unor obiecte și fenomene materiale. Întreaga dezvoltare a comportamentului său este, mai ales în primii ani, un proces de adaptare față de mediul înconjurător. În acest stadiu nu este posibilă nici o reacție coordonată în afara unor legături senzorial-perceptive. J. Piaget demonstrează că activitatea perceptivă se dezvoltă progresiv, de la simpla înregistrare și reacție față de obiectele familiare (perioada senzori-motorie), pînă la însușirea funcției semiotice sau simbolice de reprezentare și diferențiere a formelor.

În contactul nemijlocit cu lucrurile care-l înconjoară copilul își dezvoltă funcția haptică (de apucare, atingere, pipăire) care-i va permite să determine mai corect forma obiectelor, utilitatea și neutilitatea lor. Fiziologia aparatului optic îl ajută în limitele cunoscute ale adaptării și convergenței să le perceapă, cu un coeficient de constanță, mărimea și configurația.

diferențiindu-le spațial și dîndu-i astfel posibilitatea să evalueze relativ exact volumele și suprafețele de care are nevoie. Deși datele sînt cunoscute, vom reaminti explicația lui Piaget : „mărimea este variabilă pentru vîz, dar constantă pentru pipăit și orice dezvoltare senzori-motorie impune stabilirea unei corespondențe între claviatura percepției vizuale și cea tactil-chinestezică“ ¹⁵⁹.

Văzînd și pipăînd, copilul învață să asemenea, dar și să deosebească formele. Deosebirea înseamnă discriminare care, după M. Golu, are la bază „sensibilitatea diferențială“, un mod de disociere a caracteristicilor obiectuale, care apar simultan sau succesiv în cîmpul percepției noastre. Forma obiectelor este din ce în ce mai clar și mai complet percepută.

Experiența dobîndită în acest contact nemijlocit cu obiectele existente sau realizate îi dă posibilitatea de a-și evoca și reprezenta formele în lipsa lor (cu ajutorul memoriei) și de a le atribui alte semnificații decît cele pe care le reprezintă în realitate (funcția simbolică).

Într-un stadiu mai evoluat intervine și factorul praxiologic, de adaptare prin transformare a formei la nevoile materiale sau spirituale ale omului.

Adaptînd aceste caracteristici ale structurilor perceptive la specificul artei putem arăta că, în timp ce pentru creatorul de forme aptitudinile, talentul și gustul îi permit descoperirea unor detalii mai puțin relevante dar semnificative, pentru un receptor obișnuit perceperea lucrurilor înseamnă discriminarea și înregistrarea acestora cu trăsăturile lor comune, generale. În ambele situații, obiectualitatea stimulilor, experiența anterioară, motivația, temperamentul, instruirea ș.a., au un rol deosebit.

În contactul și interacțiunea sa cu lumea înconjurătoare, existența și caracteristicile obiectuale ale stimulilor au primordialitate. De exemplu, atunci cînd asupra ochiului unui pictor cad reflexele cromatice ale unei picturi, el nu va conștientiza reacțiile retiniene, ci calitățile coloristice și de formă ale tabloului respectiv. Dacă artistul vrea să-și verifice aceste impresii, el nu va judeca lucrarea după procesele psihofiziologice care au avut loc la nivelul creierului, ci prin compararea imaginii subiective cu cea obiectivă.

În acțiune obiectualitatea stimulului direct, în contact cu omul, mai înseamnă dialogul ce se poartă între acești doi termeni, din confruntarea cărora, în artă, apare sau poate apărea o formă nouă. În cazul unui sculptor, întreaga opera-

ție de modelare a unei lucrări se realizează prin transmiterea unor comenzi mîinii, controlate și corectate de ecoul răspunsurilor venite prin feed-back. În acest timp, motivația păstrează atenția trează, pentru ca stimulul obiectual să fie menținut în cîmpul percepției și transformat în conformitate cu scopul artistic urmărit.

În cazul artistului experiența creatoare îi permite asemănări și deosebiri sensibile, pe care le redă apoi în reprezentări plastice, sub aspectele lor cele mai importante „sau în alcătuirea care a exercitat și asupra conștiinței sale cea mai puternică impresie“ ¹⁶⁰.

Pentru receptor perceperea formei este, așa cum arătam mai sus, o problemă de experiență și educație, care face ca ochiul să capete rafinamentul necesar aprecierii unei opere plastice fără să mai recurgă concomitent și la serviciile altor simțuri. Așa cum observa cu intuiție psihologică istoricul de artă Heinrich Wölfflin, „operația pe care o execută ochiul este similară cu cea pe care o îndeplinește mîna ce alunecă de-a lungul obiectelor pentru a le defini contururile“, însă „așa cum copilul s-a dezobișnuit să mai pună mîna pe lucruri pentru a le înțelege“, tot așa și omul a renunțat „să mai cerceteze imaginea de artă numai prin prisma tactilității“ ¹⁶¹. El s-a lăsat cu totul „în voia aparenței“, odată cu evoluția conștiinței, a posibilității de a înțelege și aprecia de la distanță caracteristicile calitative și cantitative ale formei datorită unei îndelungate experiențe dobîndite ca rezultat al întăririi legăturilor temporare dintre impresiile optice și cele cutanat-chinestezice. Tocmai această experiență îi permite unui subiect să aprecieze o sculptură numai pe baza datelor optice, fără ca celelalte trăsături concret senzoriale să-i rămînă străine, chiar dacă lucrarea respectivă nu este examinată și tactil. Informații despre calitățile sau scăderile exterioare ale unui material fiecare din noi le avem asociate și stocate din experiența nemijlocită stabilită anterior momentului respectiv. Aceasta este regula. Ochiul nostru este însă atras și de aspectele complet inedite, necunoscute experienței anterioare. Ele sînt disociate de fondul percepției, devenind obiectul atenției. Cînd este vorba de o lucrare figurativă sau nonfigurativă, de sculptură sau pictură, interesul nostru se va fixa asupra acelor tehnici, materiale și stiluri noi, asupra acelor porțiuni care exercită cea mai mare forță de atracție, în special asupra contrastelor, a formelor mici în raport cu cele mari, a formelor moi în raport cu cele tari etc. Fiind asimilate, acestea

vor intra în depozitul nostru de date, îmbogățind fondul experienței perceptive.

Caracteristicile structurii perceptive sînt cel mai mult utilizate de reprezentanții artei optice (op-artei) care construiesc imagini plastice bazate pe serii de forme geometrice ce frapază ochiul prin dinamismul lor, șocul vizual fiind dezideratul principal al acestor creatori, ce și-au fundamentat concepția pe specularea efectelor retiniene.

Dacă principalele virtuți ale percepției constau în posibilitatea ei de a reflecta și reprezenta lumea pe plan subiectiv, servituțile acestea țin nu numai de construcția patologică a analizatorului optic (care determină agnoziile și acromatopsiile), ci și de structura lui normală (care impune anumite bariere psiho-fiziologice), de legile perspectivei care, în anumite condiții, ne fac să vedem altfel formele decît sînt ele în realitate.

Cunoscînd servituțile percepției putem prevedea efectele lor în cazul particular al recepționării formelor plastice și arhitecturale. Dacă luăm, de exemplu, fațada unui edificiu care este realizată sub forma unui dreptunghi după proporțiile numărului de aur, perceperea lui diferă în funcție de unghiul optic. Privindu-l din plan orizontal îl vom vedea, conform legilor perspectivei, aproape de forma lui inițială, mai mare sau mai mic, în funcție de distanță. Schimbînd însă planul orizontal cu un unghi de elevație (oblic), dreptunghiul va fi văzut ca trapez, iar proporțiile numărului de aur se vor pierde în imaginea noastră subiectivă ¹⁶².

De deformările ce apar datorită depășirii limitelor în care se păstrează constanța formei (prin creșterea sau scăderea unghiului de privire mai mare de 10 grade în raport cu orizontala), trebuie să se țină cont și în cazul etalării tablourilor într-o expoziție. Din această cauză, nivelul de la care se fixează lucrările de pictură sau grafică nu trebuie să depășească perpendiculara înălțimii medii a privirii (simeza).

O consecință optică cu implicații interesante pentru receptarea artistică, care decurge din efectele de cîmp ale percepției, se realizează în funcție de o anumită distanțare spațială a subiectului față de o pictură. În aceste condiții se înregistrează slăbirea puterii de discriminare (datorită limitelor psihofiziologice ale analizatorului optic), care stimulează în schimb facultatea noastră de proiecție, adică de completare a unor forme neclare aflate în diferite zone ale lucrării ¹⁶³. Este vorba de apariția iluzorie a unor detalii și

contururi pentru obținerea cărora colaborează memoria și imaginația noastră. Din această cauză privirea unui tablou de la o distanță adecvată și ascultarea unei piese muzicale într-o amplitudine moderată ne procură, în general, satisfacția unei receptări estetice fără egal.

Aceste efecte pot fi obținute mai ales din acele imagini intenționat estompate (sfumato), forme „acoperite de vâl”, realizate, după cum afirmă Gombrich, tocmai pentru a stimula „mecanismul proiectării”.

Leonardo da Vinci este considerat inventatorul acestui procedeu artistic despre care Vasari spunea, lăudându-l, că oscilează între văzut și nevăzut, iar Pliniu, referindu-se la pictorul elen Parrhasios, arăta că asemenea imagini conștient estompate ne permit „să înțelegem ceea ce nu se vede”¹⁶⁴. Și, cu aceste chestiuni, intrăm într-un domeniu căruia, din câte ștem informați, nimeni altul ca Gombrich nu i-a consacrat atita muncă și pasiune. Lucrarea sa *Artă și iluzie*, un exemplu strălucit de informație și structurare constructivă a materialului, conferă posibilitatea unei largi confruntări cu această problemă de psihologie și estetică, în cadrul căreia — după mărturisirile autorului — l-a preocupat, dincolo de granițele artei, „studiul percepției și al iluziei optice”, utilizând cele mai recente informații științifice.

Iluzia, această reflectare denaturată, falsă, neconformă cu realitatea dar bazată pe o percepție exactă, a fost cunoscută din vechime ca fenomen, dar neexplicată științific decît în epoca contemporană. În antichitate omul i-a constatat efectele, a folosit-o în artă, a comentat-o filozofic dar nu i-a putut pătrunde tainele mecanismului psihic.

La greci iluzia avea semnificație metafizică, desemnînd aparența neadevărată a lumii. În epoca modernă, pentru George Berkeley și David Hume, iluzia a fost implicată în fiecare imagine, considerînd că-i conferă acesteia posibilitatea de a deveni mai sugestivă și mai expresivă. Cu cît iluzia realului era mai perfect realizată, să zicem în cazul unui portret, cu atît mai izbutită artistic era apreciată lucrarea.

Astăzi știm că în cele mai frecvente situații iluzia apare atunci cînd, peste un sistem de legături temporare, intervin (se suprapun) imaginile unui nou sistem, care în unele privințe coincide cu primul, în altele însă îl contrazice¹⁶⁵. Cu cît neconcordanțele sînt mai mari, cu atît iluzia este mai bizară. Aici se încadrează cunoscutele figuri sau imagini absurde pe care ochiul le percepe ca atare, iar mintea le refuză

ca neverosimile. Este, în acest caz, o contradicție între creierul care „vede” și creierul care prelucrează și gîndește, între ochiul care acceptă că apa curge în sus și rațiunea care respinge această aparență.

Iluziile se realizează nu numai prin suprapunerea celor două sisteme de legături temporare (vechi și noi), ci și prin mecanismul proiectiv declanșat de diferite motivații personale, prin tendința de restabilire a întregului — cum ar spune configuraționiștii — sau dintr-o necesitate de echilibrare a imaginilor provenite din lumea obiectivă, cu cele reflectate pe plan subiectiv.

Din aceste considerente arta este o iluzie ; ea ne dă imaginea suprafețelor plane, în relief, a formelor în general, imaginea perspectivei, a luminii și a întunericului și alte aparențe. De exemplu, un portret realizat în maniera unui naturalism perfect ne dă pentru un moment (sau chiar mai mult) iluzia realului. Ilustrativă în acest sens este povestirea lui Pliniu cel Bătrîn referitoare la marii pictori ai antichității, Parrhasios și Zeuxis, care se întreceau în imitarea cît mai fidelă a realității (mimesis).

În această situație contrazicerile între vechile și noile legături fiind mici, iluzia este completă și perfect realizată în conștiința privitorului.

Dintr-o altă perspectivă rezultă felul în care anumite forme incomplete sau slab conturate au devenit inteligibile prin ceea ce imaginația și privirea consumatorului de artă continuă.

Să ne reamintim ochii copiilor din picturile lui Tonitza, formele sculpturale ale lui Brâncuși, culorile lui Țuculescu care, dincolo de conciziunea lor estetică, ne dau posibilitatea să le completăm cu propriile noastre resurse subiective, care includ, după caz, și iluzia unor aparențe ; ochii sînt aidoma, strălucitori și vii, chiar dacă în realitate sînt doar două mărgelile de culoare, coloana sculptorului din Hobița văzută cu ochii minții continuă, iar rapița lui Țuculescu crește aeeva.

În arta modernă, suprasolicitîndu-se efectele proiective, forma a fost simplificată și adusă la esențe geometrice. Un simplu oval poate fi completat de noi, pe plan subiectiv, cu celelalte trăsături ale figurii umane „dacă știm ce trebuie să fie” ¹⁶⁶, altfel facultatea noastră proiectivă nu va fi stimulată.

Op-artă speculează cel mai eficient servituțile percepției, obținînd iluzia optică conform unor rezultate scontate și previzibile. Din numeroasele exemple oferite de Gombrich, unul

ni s-a părut cel mai concludent : spirala lui Fraser. În realitate nu este vorba de o spirală (iluzia este însă perfect realizată cu ajutorul desenului), ci de niște cercuri concentrice ; ne vom convinge numai dacă le vom urmări nu cu privirea, ci cu creionul ¹⁶⁷.

Jalonînd doar aceste cîteva probleme din ceea ce am numit virtuțile și servituțile percepției în receptarea formelor artistice (și nu numai a lor), n-am sugerat doar o problematică cu un evantai foarte mare de aspecte, ci am vrut să atragem încă odată atenția asupra faptului că, în transmiterea informațiilor prin intermediul unor purtători (în acest caz, culoarea și forma), există un canal subiectiv (percepția) care asigură preluarea, dar și denaturarea parțială a acestora.

Comunicarea prin intermediul formelor trebuie să aibă în vedere și acest aspect dovada constituind-o, în sensul amintit, numeroasele teorii și școli care țin seama tocmai de instruirea văzului și reglarea percepției în contact cu atîția factori perturbatori.

VIII. 1. COMUNICAREA OBIECTUAL-SIMBOLICĂ

Una dintre modalitățile elementare de a primi și transmite informații se realizează nemijlocit prin intermediul obiectelor și lucrurilor naturale. Mai întâi — așa cum am mai arătat — omul le-a descifrat și stabilit sensul utilității lor biologice, după care (într-o fază mai evoluată) le-a încărcat și cu alte înțelesuri decât cele pe care le evocau lucrurile: cu simboluri. Investite cu sensuri și semnificații, obiectele din lumea fizică au devenit informații. Este evident că acest proces de convertire a lucrurilor în semne cu o anumită corespondență semantică se realizează numai în prezența conștiinței.

Prin această metamorfoză subiectivă obiectele lumii naturale se transformă în limbaj. Se stabilesc verigile acestei transformări, arătându-se că lucrurile constituie nu numai stimulul senzațiilor noastre, ci și punctul de plecare al mesajelor informaționale receptate de subiect; semnalele obiectuale se transformă în fapte de conștiință, provocând un proces de „inducție electronervoasă“, care este convertit într-un proces de „inducție logică“¹⁶⁸.

Rezultă că lucrurile naturale sau cele produse în sfera activității practice pot fi considerate, în demersul comunicării interumane, semne. Acestea din urmă trec în imagine cu bagajul lor semantic, fapt care ne obligă să privim lucrurile din perspectivă semiotică, purtătoare de semnificații, ca „lexic reificat“¹⁶⁹.

Orice lucru este, în primul rînd, purtătorul propriei sale informații, al formei și conturului sau, dincolo de care i se pot atribui în mod simbolic și alte semnificații. În această ipostază (de obiect și simbol), orice lucru devine polisemic. Din bogata încărcătură de sensuri, receptorul îl preia pe cel impus de logica contextului respectiv.

Din cele mai vechi timpuri oamenii au atribuit unor obiecte semnificații simbolice, cu ajutorul cărora vehiculau idei și sentimente. Este cunoscută relatarea lui Herodot cu privire la mesajul trimis de sciți regelui Darius. Semnele mesajului au fost extrase din repertoriul simbolic-obiectual și purtau semnificația încifrată de emițător pentru următoarele ființe și lucruri: o pasăre, un șoarece, o broască și cinci săgeți. Neexistînd o codificare comună a simbolurilor, interpretarea a fost diferită. În timp ce Darius a tălmăcit sensul acestor obiecte drept semnul unui act de supunere și închinare, sciții le atribuiseră semnificații diametral opuse (amenințătoare), care se adresau armatei conduse de vestitul rege persan. Descifrat conform codului dat de sciți, mesajul însemna: „dacă nu veți zbura ca păsările, dacă nu vă veți ascunde sub pămînt ca șoarecii sau în apă ca broaștele, veți pieri de săgețile noastre“.

O asemenea modalitate de comunicare obiectual-simbolică se mai utilizează și astăzi la nivelul unor comunități umane rămase pe o anumită treaptă a evoluției socio-culturală, precum și în cazul unor popoare dezvoltate, dar în viața cărora se mai practică obiceiuri tradiționale, păstrătoare ale unor tradiții rituale și ceremoniale.

H. Jensen descrie cazul unui african din tribul joruba care, fiind întemnițat, a trimis un mesaj familiei sale, constînd dintr-o piatră, o bucată de mîngal, piper, cîteva boabe de porumb zbîrcit și o cîrpă. Tîlcul acestei înștiințări obiectual-simbolice era următorul: așa cum e piatra tare, așa este corpul meu, așa cum e manganul negru, așa sînt perspectivele mele, așa cum e piperul de iute, așa este sufletul meu, așa cum sînt stîrcite boabele de porumb, așa va fi corpul meu plin de suferințe, așa cum e zdrențuită cîrpa, tot așa de ruptă este și îmbrăcămintea mea¹⁷⁰.

Acest fel de exprimare și comunicare ocazională bazată pe intenționalitatea și inventivitatea asociativă a emițătorului, a fost completat, din cele mai vechi timpuri, de un limbaj obiectual-simbolic, devenit tradițional și practic diferit în timp și spațiu de colectivitățile umane.

Egiptenii, ca și alte popoare antice, au cultivat simbolul obiectual prin intermediul căruia își exprimau ideile și emoțiile lor în raport cu lumea înconjurătoare cu natura și organizarea socială. Vom aminti că, pentru vechii locuitori din delta Nilului, floarea de lotus avea o semnificație cosmogonică. Din inima ei — spuneau egiptenii — „a țîșnit soarele“ și s-a născut lumina; tot ea mai reprezenta geneza vieții și „originea lăuntrică a iluminării spirituale“¹⁷¹. Emblemele zoomorfe ale nomarhilor egipteni (șefii unor regiuni administrative denumite „nomo“), reprezentînd lei sau tauri, erau însemnele forței și curajului ce li se atribuiau acestor conducători. Faraonii, la rîndul lor, erau identificați cu zeul Horus, ilustrat simbolic printr-un șoim care, în constelația zeităților egiptene, era fiul lui Osiris și al zeiței Isis, zeități ce semnificau natura și periodicitatea ei¹⁷².

Investirea obiectelor naturale cu anumite semnificații simbolice a constituit o practică obișnuită a tuturor culturilor, începînd cu cele preistorice, dar ca sistem a cunoscut cea mai largă răspîndire în evul mediu. În stemele, emblemele și figurile heraldice din această ultimă perioadă apar nenumărate însemne ce reproduc astre și animale ce evocă altceva decît ceea ce reprezintă. În spiritul simbolicii medievale, globul pămîntesc exprimă ideea suveranității, stelele pe cea a eternității și zeificării, leul reprezintă simbolul vigilenței puterii și generozității, leopardul este animalul vitejilor și al războinicilor, calul al curajului, pasărea phönix în flăcări ilustrează învierea, renașterea, ciinele este simbolul vigilenței dar și al afecțiunii, pisica semnifică ideea libertății și a independenței, cămila este simbolul răbdării și al cumpătării, castorul, al păcii și al muncii perseverente¹⁷³ etc.

În tradiția poporului german anumite animale sînt mesagere ale unor semnificații simbolice, unele dintre acestea avînd un caracter prevestitor. Cucul prevestește primăvara, dar și numărul anilor de trăit, cucuveaua anticipează un ghinion, privighetoarea și turturica reprezintă simbolul iubirii, corbul semnifică forța de cunoaștere, vulturul este simbolul puterii, șoimul al luptei, calul al onoarei și al cavalerismului, iar șarpele reprezintă spiritul protector al caselor. Din aceste convingeri rezultă și atitudinea de simpatie sau antipatie a oamenilor față de aceste animale.

După cum este lesne de remarcat, atunci cînd simbolul se constituie prin analogie cu anumite caracteristici ale obiectului sau ființei evocate, este ușor de înțeles și recunoscut.

Dacă încifrarea semnificației se asociază unor figuri rezultate dintr-un procedeu de aglutinare, ca în cazul emblemelor sau a altor combinații tip minotaur, pegas, sirenă etc., descifrarea trebuie însoțită de explicații istorice, heraldice, socio-culturale, estetice etc.

Etnologic vorbind și obiceiurile populare păstrează pînă în zilele noastre modalități de exprimare obiectual-simbolică. Fiind acte de comunicare rituale și ceremoniale — scrie Mihai Pop — obiceiurile tradiționale românești se realizează prin anumite manifestări, asociate sau nu cu „obiecte de valoare simbolică”¹⁷⁴. În contextul lucrării noastre acestea interesează și în consecință le vom ilustra cu cîteva exemple. În sistemul obiceiurilor românești de peste an, cu ocazia unor evenimente calendaristice sau în afara unor date fixe, ori în alte împrejurări care marchează momente importante din viața omului imaginația poporului nostru a atribuit diferite semnificații simbolice unor obiecte care sînt utilizate în ceremonialul unor manifestări exprimînd, la nivelul individului sau colectivității, o atitudine, un gînd sau un sentiment. Cu ocazia anului nou în multe regiuni ale țării colindătorii aruncă asupra gazdei boabe de grîu (simbolul belșugului), aceasta, la rîndul ei, oferă colaci care au aceeași semnificație. În anumite împrejurări se oferă oaspeților pîine și sare, ca semne ale respectului, prețuirii, omeniei, dar și ca atribute indispensabile ale existenței biologice.

Din nenumăratele exemple ce s-ar mai putea da în susținerea tradiției obiectual-simbolice din țara noastră, vom mai aminti obiceiul tinerelor fete din Oltenia care, în seara anului nou, amestecă și apoi trag dintr-un săculeț anumite lucruri investite ca semne prevestitoare. Dacă fata scoate un cărbune, înseamnă că viitorul ei soț va fi brunet, dacă extrage o oglindă, atunci alesul inimii va fi fudul, în cazul în care prinde o bucătică de lînă, acest lucru prevestește că mirele va fi bogat etc.

Cu multe alte semnificații simbolice sînt încărcate obiectele naturale și artificiale de imaginația și inventivitatea popoarelor. Toate acestea sînt depozitate și conservate în tradiția obiceiurilor populare, supuse modificărilor și îmbogățirii în timp și spațiu. Unele au trecut din patrimoniul folcloric al unor popoare, în cel comun al întregii umanități. Peste tot în lume, a dărui flori înseamnă atenție, iubire, devotament, prețuire, prietenie etc.

Utilizând obiecte și chiar ființe ce evocă anumite simboluri, omul a înjghebat cea mai elementară formă de limbaj prin intermediul căreia, într-un anumit spațiu socio-cultural, a început să se exprime și să-și completeze posibilitățile de comunicare indirectă, directă și de bază rămânând însă translația verbală. Plină de semnificație ne apare în această lumină reflecția lui Goethe, conform căreia „toate ființele și toate lucrurile care ne înconjoară sînt simboluri grele de sens ; cine ar ajunge să descifreze convenabil semnificația lor, ar putea curînd să se lipsească cu totul de scris și de cuvînt“.

VIII. 1.1. DE LA PICTOGRAMELE NEOLITICE LA CELE MODERNE

Simțind imperios nevoia unor consemnări și comunicări cursive ale experienței acumulate, omul primitiv a constatat că obiectele nu puteau fi folosite ca elemente (semne) operaționale într-un asemenea demers. În consecință, pe o anumită treaptă de dezvoltare a societății, unii reprezentanți mai inventivi ai diferitelor colectivități umane au început să transcrie grafic, în imagini rudimentare, lucruri și ființe aflate în imediata lor apropiere și care exercitau impresiv cea mai puternică înrîurire asupra lor. Imitînd stîngaci prin linii forma unor obiecte din jurul său, pe care le-a reprodus depășînd sensul lor strict concret, omul și le-a imaginat după algoritmul unei logici elementare ce i-a permis să le utilizeze ca semne ale primelor mesaje, din care s-a născut scrierea pictografică, precum și cele dintîi manifestări artistice.

Acest fel de „însemnări“ coboară, după unii autori, pînă la limita a 30 000 ani î.e.n. O asemenea precizare aparține lui A. L. Gourhan care consideră că cele mai vechi consemnări de ordin pictografic aparțin incașilor din Auriquarien. În aceste imagini autorul citat arată că se pot descifra convenții de concept specifice oricărei forme de limbaj, adică sînt implicate structuri de semnificație simbolică ¹⁷⁵.

O foarte lungă perioadă de timp a predominat „scrierea“ pictografică din care, prin simplificare, s-au născut semnele ideografice, ca de exemplu cele de origine chineză, sumeriană, egipteană etc. Figurile, formele și imaginile lucrurilor și ființelor transcrise la început într-o manieră stîngace și naivă, dar cu o evidentă tendință de reproducere a realității, au devenit însemne simbolice cu cele mai diverse semnificații.

După unii autori pictogramele nu sînt încă scriere, pentru că ele nu formează un sistem unitar care să comunice gîndu-

tile și simțămintele omenești într-o succesiune logică. Ele pot fi citite de orice ființă inteligentă, indiferent de cunoașterea unei limbi.

Dacă ne-am bizui pe această logică ar însemna să refuzăm termenul de scriere pictogramelor și ideogramelor chineze, dar noi considerăm că raționamentul are anumite inadvertențe. Prima observație este aceea că pictogramele nu aveau aceleași sensuri semantice în timp și spațiu; ele (așa cum am arătat mai sus), depășeau accepțiunea strict concretă a lucrurilor. Semnificațiile lor erau stabilite pe baza unor convenții mutuale, într-un anumit spațiu socio-cultural, ceea ce confera posibilitatea unei înțelegeri numai celor care cunoșteau simbolica semnelor respective în consecință și nu puteau fi citite de orice ființă inteligentă. În al doilea rând conținutul lor este descifrat, în cazul scrierii chineze fără ca cel care le utilizează să cunoască același dialect, dar acest lucru nu înseamnă că pictogramele și ideogramele respective nu formează o scriere. Se știe că tocmai aceste semne (în cazul nostru, limbaj grafic) permit poporului chinez, numeroaselor naționalități conlocuitoare din această țară, să comunice și nu prin intermediul limbii, care cunoaște o atît de mare diversitate dialectală. Pe aceste considerente E. A. Lorhas, la fel ca alți oameni de știință, asemenea exprimarea și comunicarea prin imaginile pictografice cu cea realizată prin gesturi și mimică¹⁷⁶, care pot fi înțelese numai de cei care le cunosc sensul.

Printr-un proces de abstractizare și generalizare pictogramele figurative s-au simplificat treptat, ajungînd la semne ideografice. Dovada acestei afirmații o constituie faptul că cele mai vechi ideograme chineze sînt de origine pictografică. Ele au rezultat din esențializarea unor figuri și forme obiectuale derivate din imaginea grafică a omului, ochiului, gurii, mîinii, calului, elefantului, soarelui, lunii, muntelui etc. De exemplu, transformarea succesivă a pictogramei care semnifică noțiunea de om, a înregistrat următoarele etape grafice:



Evoluția simplificatoare a imaginii inițiale a permis înmulțirea generală a semnelor, ajungîndu-se la comunicarea ideografică, ideograma fiind simbolul grafic al unui conținut semantic la nivelul unei noțiuni. Din acest proces de stilizare

a apărut un paradox : esențializarea grafică a pictogramelor a dus la posibilitatea înmulțirii semnelor și, în consecință, la complicarea scrierii chineze. Proliferarea ideogramelor a permis transcrierea întregului lexic în tot atâtea semne cîte însușește vocabularul limbii respective. Dacă în jurul anului 800 î.e.n., numărul ideogramelor era de 3 000, în secolul al VI-lea î.e.n. era de 24 000, în veacul al XVIII-lea de 42 000, în secolul nostru s-a ajuns la 60 000 de semne ¹⁷⁷.

O metamorfoză cvasisimilară a înregistrat și scrierea cuneiformă, folosită de sumerieni încă din mileniul al IV-lea î.e.n. La început pictogramele reprezentau schematic imaginea soarelui și a altor aștri, a unor capete de animale, de om, silueta unui pește etc. Acestea aveau la început semnificația lucrurilor și ființelor respective, pentru ca în timp să capete și sensuri metaforice. De pildă, semnul pictografic al soarelui va însemna, într-un anumit context, „zi“ sau „strălucitor“, iar imaginea grafică ce semnifica o stea, să fie sinonimă cu „cer“ și „zeu“ ¹⁷⁸.

Pictogramele sumeriene au suferit și ele o transformare prin simplificare, din care s-a născut o scriere semi-ideografică ce a anticipat-o în multe privințe pe cea fonetică ; în specificul acesteia, semnele în formă de „cui“ (din latinescul *cuneus*), au fost dispuse liniar, într-un sistem unitar.

Scrierea egipteană este o combinație între vechi pictograme și notații fonetice. La început numărul grafemelor a fost de 700, ajungînd în final la 3 000, ceea ce a făcut ca unui semn să-i corespundă mai multe semanteme pentru a putea acoperi întregul lexic. Din această cauză legătura dintre forma desenului pictografic și semnificația lui nu se poate stabili decît în context ; aceleași semne corespund mai multor concepte.

Pentru a putea rezolva dificultățile de decodificare provenite din polisemantismul unor simboluri grafice egiptenii, ca și chinezii, au recurs la „chei“ (semne auxiliare denominative) care permiteau precizarea semnificației. De exemplu, pentru a delimita semantemul hieroglificei care nota grupul sonor j.s.t. și care însemna atît palat, cît și grup de lucrători, se utiliza pentru primul sens indicatorul „casă“, iar pentru al doilea idiomul „bărbat“ ¹⁷⁹.

Trebuie remarcat faptul că, în raport cu scrierea chineză și sumeriană, cea egipteană a păstrat și în forma ei evoluată foarte multe pictograme care corespundeau unor reprezentări imagistice ale realității. Printre acestea figurau forme și contururi de animale, păsări, plante, precum și alte semne con-

vențional alese, cu ajutorul cărora egiptenii și-au construit un sistem de scriere mai economic decât chinezii. Ceea ce trebuie să remarcăm în acest caz se referă la felul în care simbolurile obiectuale au trecut în simboluri grafice.

În alte situații calitatea formală a semnelor de origine pictografică nu mai aparține scrierii, „capătă o expresie plastică autonomă, atunci când se detașează de conținutul verbal“; are valoare prin ea însăși. Astfel, odată cu arta și, în paralel, cu lexicul verbal, apare și un limbaj al formelor, am adăuga noi, independent de originile sale pictografice. În acest sens autorul citează scrierea kufică prezentă încă pe edificiile musulmane (cu aspect decorativ), care inițial oferea posibilitatea utilizării unor inscripții ce exprimau fiecare un ansamblu de cuvinte. Cu timpul ea și-a pierdut conținutul semantic, inscripțiile avînd doar funcții ornamentale, proprii limbajului formelor artistice, limbaj ireductibil sub acest aspect la concepte. Așa s-a întîmplat și cu unele miniaturi folosite în caligrafia medievală care, pierzîndu-și sensul inițial, au devenit forme decorative.

Acest proces de pierdere a sensurilor inițiale se poate constata și în cazul simbolurilor utilizate în arta noastră populară. Motivele reproduse pe ceramică, pe lemn, precum și însemnele de pe casele țărănești din țara noastră sînt — după cum afirmă T. Bănățeanu — „o scriitură“ care poate fi citită și înțeleasă numai dacă sînt cunoscute resorturile tradiționale din care străbat aceste expresii de comunicare etnico-culturală. În structura „motivelor ce vorbesc limba particulară a formelor“ (Al. Tzigara Samurcaș) vom descoperi un depozit bogat de sensuri și semnificații care — deși în parte sau chiar în totalitate nu mai sînt cunoscute atît de meșterii care le reproduc, cît și de purtătorii acestora —, păstrează, printr-un proces cumulativ, o întreagă experiență de viață acumulată de colectivitate și individ în contact cu mediul social și natural.

Ca urmare a unei cercetări sociologice condusă de Dimitrie Gusti cu mai bine de 40 de ani în urmă în satul Drăguș din județul Brașov, Alexandru Dima, participant la această prospectare, consemna în lucrarea *Arta populară și relațiile ei*, că semnificațiile stelei cu rozetă în șase și opt colțuri, care simbolizează inițial mîntuirea, avîntul, forța sau, în accepție păgînă, cultul soarelui, s-au pierdut complet. Acesta este unul din numeroasele cazuri care ar putea fi citate în acest sens.

Încărcătura semantică a repertoriului de motive din cadrul artei noastre populare, în cele mai multe cazuri, este cunoscută numai de specialiști. Funcția simbolică a acestora s-a transformat în una pur decorativă, transmițând în virtutea unei îndelungate tradiții frumusețea unor forme șlefuite de geniul poporului nostru, posesor al unui limbaj de o nebanuită bogăție artistică.

Procesul de pierdere a conținutului semantic este manifestarea unui simptom socio-cultural mai vechi, în care sens vom cita un caz care ni se pare semnificativ. Acest lucru ne-a fost dovedit, printre altele, de însemnările făcute pe o icoană de ritual ortodox din 1863 găsită în patrimoniul muzeului din Făgăraș. Pentru a face cunoscute mai vechile semnificații simbolice ale unor animale ce exprimă în această concepție condamnabile trăsături morale, meșterul popular Ion Pop, probabil la îndemnul celui care a comandat-o, a desenat pe o inimă șapte figuri zoomorfe, specificând în dreptul fiecareia ce înseamnă, ce semnifică. În acest limbaj pictografic, bursucul simbolizează zgîrcenia, șarpele, — zavistia (ura, pizma), cîinele — mînia, broasca — lenevia, porcul — lăcomia, țapul — curvia, păunul — mîndria. Unele din aceste semnificații se păstrează și în zilele noastre, altele s-au pierdut.

Se estompează și simbolica anecdoticii și fabulației care a inspirat valoroasa tradiție a picturii noastre populare pe sticlă. Astăzi noi o prețuim nu pentru ceea ce ea reprezintă ca sens iconic, ci pentru felul în care s-a exprimat, autentic, pur și naiv acel pictor popular cunoscut sau, de cele mai multe ori, anonim.

Conform unor opinii exprimate rezultă că odată cu dezvoltarea scrierilor fonetice și etimologice, pictografia ar fi suferit o accentuată diminuare, iar după McLuhan, galaxia Gutenberg a întrerupt dominația imaginii.

Alți cercetători însă nu împărtășesc un asemenea punct de vedere; unul dintre aceștia este Robert Escarpit, la a cărui părere subscriem și noi. Înainte, ca și după apariția scrierilor, comunicarea prin imagini exprimată în forme, figuri și imagini a continuat și continuă să existe. Ea a fost prezentă în desenele rupestre, în pictograme și ideograme, s-a dezvoltat în ornamentica și simbolica funerară, în iconografia laică și religioasă etc. Autorul citat consideră că n-a existat niciodată un divorț total între imagine și scris, întrucît sensurile caligrafice nu separă semnificația de formele plastice ale textului ¹⁸⁰.






Într-adevăr, nu se poate afirma că pe firul acestor tradiții s-au manifestat întreruperi totale. Este evident că reprezentarea grafică prin desen este mai accesibilă oamenilor decât orice formă de scriere care, pînă la generalizarea învățămîntului organizat și obligatoriu, era apanajul unei categorii destul de restrînse de oameni.

Pictogramele, într-o accepție nouă, cunosc o mare răspîndire și în epoca contemporană. În veacul al XIX-lea, odată cu dezvoltarea societății industriale, asistăm la elaborarea și generalizarea unui limbaj al imaginilor corespunzător necesităților impuse de noile condiții sociale. Secolul nostru va înregistra o adevărată explozie în această direcție ; imaginea va triumfa cu ajutorul mijloacelor de comunicare în masă (mass-media), punînd — după cum au arătat unii culturologi — bazele unei noi civilizații. Psiho-sociologii au calculat și au făcut statistici : 80% din informațiile primite de om provin pe cale vizuală.

Nevoia de sinteză și rapiditate în emiterea și receptarea informației a determinat nu numai păstrarea, ci și extinderea comunicării prin semne grafice. Simbolurile adoptate în reclama comercială, panourile rutiere, tablourile de comandă din aparatura industrială, tehnică și electrotehnică etc., stimulează mai mult reflexele vizuale decât comunicarea prin cuvîntul scris, sînt mai operaționale și mai eficace prin forța lor de sugestie, concentrare și comunicare. Un panou care indică printr-un simbol pictografic sau ideografic un viraj la stînga sau teren accidentat, este mult mai edificator decât un text care ar avertiza : atenție, viraj la stînga ! sau atenție, teren accidentat și pericol de alunecări ! Dacă în primul caz receptarea se face rapid, iar comunicarea sensului este aproape simultană, în cel de al doilea percepția și, respectiv, prelucrarea textului solicită cîteva fracțiuni de secundă, micșorînd atît din timpul de reacție psihică, cit și din cel necesar executării unor comenzi de manevrare tehnică a vehiculului. „Sîntem obligați — scrie Vasile Pavelcu — să folosim adesea sistemul concret perceptual și imagistic al codului de comunicare, din cauza accesibilității mai mari a acestuia, a razei mai vaste de acțiune a acestui limbaj. Superioritatea limbajului abstract nu poate anihila folosirea limbajului perceptual și imagistic“¹⁸¹.

În lume există nenumărate sisteme de comunicare prin intermediul simbolurilor pictografice. Cel mai cunoscut și asimilat este codul figurativ rutier. După cum ne informează R. Barthes, semnele de circulație au fost supuse unui proces

de unificare internațională, reușindu-se să se adopte un sistem unitar, format din 150 simboluri monosemice, stabilite printr-un înalt grad de generalizare și convenție¹⁸². În cadrul acestor semne rutiere au fost adoptate cele mai sugestive forme (umane și geometrice), ușor decodificabile, precum și culori ale căror caracteristici psihofiziologice sunt bine cunoscute: verdele, galbenul, roșu portocaliu, culori fosforescente pentru circulația de noapte etc.

Efortul pentru găsirea unor formule noi, cu un grad sporit de generalizare și accesibilitate, continuă. Uniunea internațională a căilor ferate și Organizația internațională de aviație civilă au pregătit și propus noi semne grafice pentru traficul mondial. Secțiunile specializate ale O.N.U. au conceput un nou sistem de semnalizări rutiere. C. K. Bliss din Australia a inventat un interesant sistem ideografic auxiliar, de concepție modernă, sub forma unui limbaj vizual, ușor descifrabil, cu ajutorul căruia să fie depășite granițele comunicării impuse de limbă. Cu intenții asemănătoare antropologul american M. Mead își imaginează un număr mare de simboluri grafice, denumite de el „glyphe“, un fel de ideograme inzestrate cu o mare forță de sugestie și comunicare, cu ajutorul cărora se poate exprima o mare varietate de noțiuni. Iată câteva exemple: apă = , foc = , om = , intrare = , ieșire =  etc.

S-au făcut numeroase propuneri și în privința standardizării¹⁸³ semnalizărilor și indicatoarelor în industrie, pe panourile de comandă și la bordul diferitelor vehicule rutiere, aeriene și cosmice. Ceea ce caracterizează deocamdată alegerea semnelor indicatoare în domeniul tehnicii este diversitatea exprimării grafice de la o țară la alta.




Judecând din perspectiva istoriei, diversitatea modalităților de exprimare și comunicare grafică putem afirma că, în această privință, imaginația omului a dat dovadă de inventivitate și prolificitate pe măsura inteligenței sale. Pentru ca un asemenea sistem de semne să devină limbaj a fost necesar ca acesta să fie codificat social. Incifrarea sensurilor a fost absolut necesară, intrucit aceeași formă sau imagine grafică este susceptibilă de mai multe interpretări, așa cum aceeași semnificație se poate exprima prin mai multe semne diferite. Numai convențiile simbolice acceptate și asimilate au putut permite și asigura un transfer mai mult sau mai puțin unitar de informație

Preocupat de ordonarea acestui imens material de factură optică, R. Modley¹⁸¹ l-a sistematizat după criterii unice, care au pornit de la conținutul și structura expresiei simbolice. Avînd în vedere și schema lui Krampen, autorul mai sus amintit adoptă o formulă — sui generis, conform căreia semnele grafice concepute pentru a transmite ceva de factură logică (conceptual-simbolică), le împarte în fonograme și logograme

Fonogramele, extrem de diverse în scrierile existente de-a lungul culturii istoriei omenești, exprimă simbolul sunetelor în diferite sisteme lingvistice, fonetice și etimologice.

Logogramele care — așa cum rezultă și din semantica termenului — se referă la corespondenții grafici utilizați pentru a fixa echivalentul optic al unui cuvînt, al unui concept, al unei imagini, al unui obiect etc., se împart în :

a.) semne care sugerează un obiect sau o imagine în stil pictografic — un om, o locomotivă, un telefon etc.;

b.) semne care simbolizează concepte prin modalități cit mai sugestive : la stînga , la dreapta  ↑ înaintea.  înaintea și la dreapta, ≈ apă, electricitate ↗ etc. Spre deosebire de simbolurile pictografice, acestea trebuie învățate, fiind ușor de reținut ,

c.) semne arbitrare care nu fac trimiteri la obiecte reale și concepte, ca de exemplu simbolurile matematice, grafice, tehnice, muzicale etc. Pentru a fi reținute, acestea trebuie învățate prin procedee combinate, logice, mnemotehnice și mecanice

Deși sistematizarea lui R. Modley a avut în vedere simbolurile grafice moderne, ea poate fi adoptată și în cazul semnelor vechi, cu singura deosebire că logogramele preced fonogramele ; semnele pentru sunete au apărut mai tîrziu, în ordinea evoluției, decît pictogramele

Ceea ce ni se pare esențial de subliniat, la finele acestui capitol, se referă la faptul că omul a inventat, alături de limbajul gestic, pe cel grafic, pentru a-și întări și completa comportamentul său verbal. Pe acesta din urmă omul l-a îmbogățit cu o serie de modalități complexe de exprimare și comunicare interumană, de care ne vom ocupa în capitolele următoare *

Spre deosebire de acele modalități de exprimare și comunicare prin semne grafice, reprezentate de diferite sisteme de scriere care, în momentul utilizării lor, sînt codificate și deci cunoscute atît de cel care emite o informație, cît și de cel care o primește, încifrarea și descifrarea semnificației în artă presupun un mai mare grad de dificultate și complexitate. Procesul elaborării, cît și al receptării artistice, are particularitățile lui pe care dorim să le deslușim din perspectiva specifică a limbajului practicat și cultivat de artele plastice, în acord și, uneori, în dezacord cu anumite idei emise în acest sens.

Am mai avut prilejul, la începutul acestei lucrări, vorbind de estetica informațională (II. 1), să arătăm că termenul de codificare este forțat și limitat în cazul artei. Argumentul : semnele, purtătorii informației, nu se pot supune unor reguli stricte de codare, de fixare odată pentru totdeauna a semnificațiilor. Fiecare artist este un emițător unic și fiecare operă un unicat. Spontaneitatea creației artistice este incompatibilă cu orice canon preexistent demersului respectiv. De aceea repetăm : limbajul plastic are ca patrimoniu comun doar mijloacele de expresie (culoarea, forma, linia, volumul) nu și procedeele artistice, care conferă particularitate fiecărei modalități individuale de exprimare.

În timp ce pictogramele, ideogramele și fonogramele pot fi descifrate mai mult sau mai puțin spontan, semnele imaginii artistice solicită timp, uneori o perioadă foarte îndelungată, pentru a fi înțelese.

Informația stocată la nivelul imaginii artistice nu este întotdeauna ușor decodificabilă. Uneori este nevoie să apellăm la un fel de „chirurgie“ gnoseologică pentru a pătrunde semnificația unei lucrări. Alteori trebuie să recurgem la meticulozitatea arheologiei pentru a descoperi straturile ascunse ale procesului de creație, mobilurile și motivația care stau la baza unui subiect, pentru a-i tălmăci sensurile. Toate aceste date, nu de puține ori contradictorii, vor fi adunate și depozitate în informația culturologică a unei epoci, pentru a fi utilizate ca puncte de plecare sau repere în înțelegerea și abordarea unei opere artistice. Există însă și în această privință un anumit dezavantaj. Datorită datelor acumulate oamenii preiau uneori gata digerate unele informații, pe care le transpun necritic asupra unui model, fără a le trece prin

propriile lor filtre de înțelegere și sensibilitate. Ei aud și văd sub influența sugestiilor și datelor furnizate, ceea ce istoria artei sau cronicarul de specialitate au consemnat despre o anumită operă. Este greu să vedem în cazul Giocondei, capodopera lui Leonardo da Vinci, altceva decât acel suris ascuns, despre care s-a scris enorm, fără ca cineva să fi reușit să treacă de această aparență enigmatică. René Huyghe, contrar părerii consacrate, consideră că acest portret de femeie nu exprimă „surisul tinereții“, ci ideea unui Sfinx atemporal, care degajă ceva „neliniștitor și enigmatic“¹⁸⁵. După cum rezultă nici renumitul istoric și psiholog al artei nu poate ocoli fatidicul „enigmatic“, ceea ce ne dă, într-o oarecare privință, măsura neputinței noastre de a face translația în cuvinte a unei imagini artistice, chiar dacă se emite o altă părere decât cea consacrată. Rămînem prizonierii unor informații cristalizate, ca să nu spunem osificate, dincolo de care părerile noastre abundă în ipoteze.

În ciuda acestei mari cantități de date acumulate despre diferiți autori și opere artistice, problema descifrării ideatice și estetice a unor lucrări plastice rămîne o chestiune deschisă oricărei interpretări. Prin specificul ei, arta reprezintă acea modalitate de comunicare cu cel mai liber răspuns, cu cele mai multe posibilități de înțelegere și interpretare.

În foarte puține cazuri intențiile tematice ale unui artist au rămas posterității sub formă de mărturii scrise. Din această cauză în multe situații este greu de afirmat care este varianta certă a semnificației semantice cuprinsă sau înmagazinată într-o lucrare plastică. În consecință sînt posibile păreri contradictorii, mai mult sau mai puțin apropiate de adevărata intenție a autorului.

E. Fischer dă, în acest sens, mai multe exemple, din care ne vom referi doar la unul : *Furtună la Toledo* de El Greco. Această lucrare a celebrului pictor spaniol de origine greacă poate fi interpretată atît în sens pesimist, cît și optimist. Dezlănțuirea vijelioasă a naturii ce se anunță la orizont poate fi o amenințare reală, distrugătoare pentru orașul Toledo, așa cum poate să treacă fără urmări, sau chiar să-l ocolească. Cromatica tabloului degajă teamă și dramatism¹⁸⁶. Întrebarea fundamentală care nu poate fi anulată de nici o tălmăcire este însă invariabilă : ce a vrut să spună artistul ? Răspunsurile posibile sînt multe. Pînza s-ar putea să fie rezultatul transcrierii unei impresii puternice trăite de autor, fie încifrarea

unui mesaj cu valoare simbolică, care s-ar putea traduce ca avertisment, sau ca amenințare iminentă la adresa orașului.

Nu este mai puțin adevărat că în fiecare lucrare trebuie să căutăm o anumită semnificație, mai ales acolo unde artistul nu interpretează, ci reproduce naturalist realitatea, o copiază. Asemenea tablouri transmit, în cel mai fericit caz, o anumită stare emoțională. Nu imitația caracterizează însă creația artistică, ci transfigurarea realității. Imaginile și formele artistice nu sînt, în general, fidele aspectului exterior al lucrurilor și, de aceea, ele au valoare nu pentru ceea ce reprezintă, ci pentru ceea ce exprimă. Henri Wald, referindu-se la această problemă, arăta : cu cît distanța dintre semnificantul „perceput” și semnificatul „priceput” este mai mare în transfigurarea realizată de artist, forma sau imaginea au valențe mai expresive. În acest fel se explică de ce într-o operă de artă urmărim nu ceea ce reprezintă — *stricto sensu* — subiectul ei, ci ceea ce ne exprimă sau ne semnifică acesta¹⁸⁷. De exemplu, din scenele religioase *Crucificarea* de Grünewald sau *Pietă* de Michelangelo, reținem nu anecdotică religioasă reprezentată, ci „icoana” suferinței umane și, respectiv, profundul sentiment al dragostei materne.

Descifrarea semnificațiilor unei opere de artă este adesea o operație laborioasă care presupune, pe de o parte, studierea și aprofundarea limbajului plastic, atît de divers, dens și neprevăzut ca expresie, iar pe de altă parte cunoașterea circumstanțelor biografice și socio-culturale, în contextul cărora a fost creată o anumită lucrare. În ceea ce privește limbajul artistic, limbajul „aparențelor” cum îl numește E. Gombrich, el trebuie cunoscut în detaliu pe toată traiectoria evoluției sale, de la cele mai elementare expresii pînă la cele mai subtile metafore ale artei abstracte. În creația modernă imaginea numai prin aluzie și convenție mai face trimitere la real. Fiecare stil, curent și personalitate se caracterizează printr-un anume vocabular de cromorfeme care, odată cunoscute, ne oferă și cheia dezlegării unui limbaj.

Din punct de vedere psihologic pentru a desluși nenumăratele ipostaze ale semnelor artistice, trebuie să apelăm la intuiția și perspicacitatea umană. Hegel considera că „semnificația ține de reflecția noastră, care provine pentru noi din nevoia de a privi forma”¹⁸⁸. Acest mod „de a privi forma” se referă — după clasicul german — la dorința omului de a vedea în interiorul lucrurilor, de a înțelege semnificația formei care se exprimă, în ultimă instanță, prin „ceva exterior” sub

„înfățișare intuitivă“. El nu desparte și acest lucru este în logica lucrurilor, semnificația și simbolul de forma sa concretă de expresie.

Fenomenul reflectării individuale îmbracă o mare diversitate de aspecte. Deși perceperea formei este un act psihic asemănător pentru toți indivizii valizi, reflectarea diferă de la subiect la subiect, în funcție de variabilele psiho-socio-culturale ale fiecărei persoane. Diferențele sînt relativ mari. Unii sînt înzestrați cu o mare putere de asociere, de comparare și analiză, alții au o bogată fantezie, aptitudini adecvate sau o deosebită forță de proiecție și ordonare a datelor cuprinse într-o imagine artistică etc. Mai intervin, de asemenea, deosebirile de vîrstă, sex, temperament, pregătire etc. Toate acestea țin atît de caracteristicile psihologice, cît și de cele culturale ale individului, fixate și stabilizate într-un anumit spațiu social-istoric

Citirea formelor este influențată de toți factorii mai sus amintiți care animă aparențele pînă la articularea mai mult sau mai puțin clară a acestora. Liniile se conturează într-un anumit fel, desenele sugerează anumite imagini, culorile se îmbină pentru a emana o impresie estetică sau pentru a stimula un sentiment. Cu toate că intervenția conștiinței noastre este destul de însemnată în descifrarea imaginilor, ne este greu — scrie E. Gombrich — să stabilim deosebirea între ceea ce „ne este dat și ceea ce adăugăm noi în procesul proiectării declanșat de recunoaștere“¹⁸⁹. În raport de caracteristicile fiecărui receptor, datele formelor percepute sînt îmbogățite sau sărăcite. Deși la toți oamenii normali imaginea retiniană este asemănătoare în raport cu un anumit stimul, prelucrarea ei se va face diferit, ajungînd cu o altă încărcătură în etajele superioare ale conștiinței. Deci, cu toate că privim lumea cu aceiași ochi, fiecare o vede în felul său.

Dacă metodologia psihologică are în vedere ansamblul variabilelor individuale în receptarea și interpretarea formei artistice, estetica oscilează între viziuni proprii și optici interdisciplinare. E. Panofsky propune o metodă interesantă și originală, denumită de el „iconologică“, care pornește de la ideea că opera de artă reprezintă un ansamblu de semne încărcate cu anumite semnificații ce trebuiesc interpretate semantic de privitor. Această operație se desfășoară în trei etape. Prima presupune o interpretare *semantico-obiectuală* și expresivă, preiconografică a „motivelor artistice“ ale lucrării, prin prisma practicii de viață, dar și a istoriei artei, mai ales pentru perioa-

dele în care expresia nu este conformă cu principiile realismului. A doua etapă, numită de el „*iconografică*“, reprezintă o interpretare semantică, o analiză cu ajutorul căreia stabilim sensul convențional al formelor reprezentate, care pot avea o semnificație ilustrativă analogică, alegorică, simbolică, tipologică, emblematică etc. În acest stadiu trebuie să cunoaștem sursele istorice, literare, filozofice, religioase etc., cu un cuvânt originea temelor reprezentate. În a treia etapă, etapa „*iconologică*“, interpretarea nu trebuie să urmărească intenția autorului sau a celui care a comandat-o, ci receptarea operei de artă ca document, ca fenomen istoric. Rezumând, putem afirma că, în prima etapă, trebuie să avem în vedere istoria stilurilor, în a doua — istoria tipurilor iconografice (prin prisma viziunilor modificabile), iar în a treia — conținutul operei de artă, ca fenomen cultural.

Rezultă că, în concepția lui Panofsky, iconologia este o metodă de interpretare totală a operei de artă în contextul conexiunilor sale istorice ce le are la bază analizarea conținutului. „Înțeleg, așadar, iconologia ca o iconografie interpretativă care, în felul acesta — scrie E. Panofsky — devine o parte integrantă a studierii artei, în loc de a se limita la rolul unei aprecieri statice introductive“. El compară raportul dintre iconologie și iconografie cu cel dintre etnologie și etnografie¹⁹⁰.

Incontestabil că metoda lui Panofsky este utilă esteticianului și istoricului de artă, dar considerăm că ea nu poate fi completă fără cumulara metodologiei psihologice care întregeste explicarea și înțelegerea operei de artă și din perspectiva experienței individuale.

Renumitul estetician și istoric al artei René Huyghe (membru al Academiei Franceze), referindu-se la aria sa de studiu și cercetare, scria : „Nici istoria artei, care înregistrează faptele ce au servit drept bază a dezvoltării ei și nici estetica, care elaborează filozofia ce o domină, n-ar putea fi suficiente“ pentru a desluși un fenomen atât de esențial. „De aceea în ultimii ani s-a făcut simțită nevoia ca, alături de ele, să se rezerve un loc psihologiei artei“. Amintindu-i pe Müller Freienfels, Delacroix, A. Malraux, toți semnatari ai unor lucrări de psihologia artei, Huyghe arată că în mod progresiv își face loc o nouă manieră de a cerceta arta, care „se vrea mai direct experimentală decât estetica și preferă faptul în locul teoriilor pur conceptuale“¹⁹¹.

Diferențe caracteristice din perspectiva psihologiei formei se înregistrează nu numai din unghiul de vedere al receptoru-

lui, ci și al emițătorului. După îndelungi observații și experimente psihologice și psihiatrice, D. Widlocher și M. Haag au ajuns la concluzia că desenul are patru valori (funcții) distincte, care sînt intim legate de structura psihologică a individului. Acestea sînt = a). *valoarea expresivă* a formelor desenate depinde de temperamentul și reacțiile tonico-emoționale ale subiectului ; b). *valoarea proiectivă* a desenului oferă o imagine destul de clară asupra personalității autorului ; c). *valoarea narativă* exprimă efortul de căutare și imaginare a formelor reprezentate, precum și de distilare a temelor apropiate, pentru care subiectul manifestă afinități ; d). *valoarea asociativă* pune în evidență faptul că imaginea plastică este o condensare de semnificații, puternic ancorate în problematica și preocupările emițătorului. Nimic nu este întîmplător, nimic nu este în afara unor motivații ¹⁹².

Neîmplinirea acestor observații constă — după părerea noastră — în faptul că autorii nu prezintă în mod explicit raportul dintre valoarea expresiv-artistică a desenului și calitățile creative ale personalității umane.

Dacă D. Widlocher și M. Haag urmăresc, prin metoda experimentului și a observației, stabilirea principalelor caracteristici (valori) ale desenului în strînsă legătură cu structura psihologică a subiecților C. Enăchescu, folosind aceleași căi (experimentul și observația), își propune ca obiectiv descifrarea mecanismului psihologic „genetico-evolutiv” al desenului, de la origine pînă la intrarea sa în domeniul psiho-social. El disociază, în acest sens, patru etape și următoarele nivele corespunzătoare :

1.) *Observația*, ca primă etapă, constă în receptarea neuro-psihică a mediului extern, corespunzătoare „nivelului receptiv cognitiv” la baza căruia, ca mecanism neurologic, stă gnozia, iar ca mecanism psihologic — senzația și percepția ;

2.) *Limbaajul*, ca cea de a doua etapă a desenului, are un caracter universal și îi corespunde, pe de o parte, nivelul „reproductiv-instrumental” sau „constructiv schematic” care, ca mecanism neurologic, are praxia, iar ca mecanism psihologic reprezentarea ; pe de altă parte, nivelul semantic, în cadrul căruia se realizează conceptualizarea schemei interioare și, implicit, a formei exterioare ;

3.) *Creația*, ca cea de a treia etapă a desenului, ilustrează natura personalității ; ea cuprinde nivelul estetic-funcțional (ce are ca bază neuropsihică instinctele și afectivitatea, iar ca produs de elaborare inspirația) și nivelul intelectual-productiv

dinamizat de gândire, imaginație, talent etc. Expresia plastică finită este produsul artistic :

4.) *Valorificarea socială* echivalează cu intrarea creatorului și a operei în domeniul colectivității, cu valorile lor psihestetice. Acestei etape și nivelului ei psiho-social îi corespund printre altele, ca mecanism psihologic, comunicarea interpersonală ¹⁹³.

Partea lacunară a acestei scheme de organizare neuropsihologică a desenului rezidă, după părerea noastră, în limitarea creației numai la cea de a treia etapă în dezvoltarea „genetico-evolutivă“ a scrierii formelor, propusă de autor. Noi considerăm că latura creativă acționează rudimentar, cu șanse de creștere încă de la nivelele celei de a doua etape, etapa limbajului, din momentul reproducerii concrete a imaginii și a reprezentării ei plastice. Desenul este un act subiectiv, dar nu și automat, iar cei care se exprimă prin forme plastice, recurg la mijloacele limbajului grafic, care în artă presupune creativitate, originalitate și utilitate.

Poate că schema propusă de C. Enăchescu a fost concepută în etape succesiv delimitate din rațiuni analitice și de sistematizare, ceea ce explică granițele formale, dar nu și lipsa interferențelor dialectice. Este știut că acel tot numit de noi conștiință (ca cea mai înaltă formă de reflectare subiectivă a lumii obiective), nu este construită din trepte sau etaje fără legătură ; ea este o structură cu elemente aflate într-o complexă și permanentă interacțiune.

Forma grafică luată ca mijloc de exprimare a desenului este, așa cum am văzut, rezultatul unor mecanisme neuropsihologice ce țin, după J. Piaget, de structura simbolizantă și semnificantă a funcției semiotice. Forța de comunicare a morfemelor desenate se află în semnificațiile simbolice ale acestora, care amintesc de procesul de abstractizare și generalizare a formării noțiunilor. Un copac, o casă etc., devin simboluri grafice în măsura în care depășesc cel puțin un caz particular. Acest proces este prezent în pictură, grafică, sculptură, atît în cele de factură tradițională, cît și modernă.

Expresia plastică are o mare întindere, de la forma clasică la cea dinamică sau cinetică modernă. Partitura cea mai largă, dar și cea mai abstractă, redusă uneori la esențe greu de înțeles, este prezentă, mai ales, în repertoriul artei nonfigurative.

După părerea lui R. Berger nu există nici o diferență esențială între pictura figurativă și nonfigurativă din punct

de vedere plastic și estetic. Deosebirea constă numai în ceea ce privește aspectul formelor; unele au trimitere la obiecte reale identificabile, altele nu ¹⁹⁴. Oricum, fiecare operă formal abstractă este purtătoarea unui mesaj ideatic (semantic), afectiv și estetic.

M. Zahar, pornind de la o idee împărtășită de mai mulți autori, consideră că formele nonfigurative seamănă cu limbajul gesturilor; dacă le cunoaștem semnificația, le înțelegem. Dar, după cum arată autorul menționat, nici un artist nu și-a manifestat intenția de a-și instrui beneficiarii cărora le este adresată arta. „E drept, scrie M. Zahar, că operația este anevoioasă. Ea ar cere alături de fiecare lucrare prezența unui calc acoperit cu explicații, un fel de cartă a semnificației“ ¹⁹⁵.

Singura preocupare a unui artist ar trebui să fie aceea de a respecta anumite convenții simbolice indispensabile procesului de comunicare interumană. Din anumite considerente, arătate chiar la începutul acestui capitol, un asemenea lucru nu este posibil, întrucât el ar duce la șablonizarea artei și, implicit, a limbajului. Fiecare artist caută expresia originalității, atât în ceea ce privește conținutul, cât și forma. Aici se află însă și pericolul arbitrarului, a noului cu orice preț, fără acoperire ideatică și estetică.

Multe sînt vocile care și-au manifestat nedumerirea și chiar protestul față de excesele unor curente moderne, ce se îndepărtează de regulile și așa destul de largi ale unor convenții sociale. Din cauza conținutului indescifrabil al unor lucrări abstracte, scrie Arnold Gehlen, aprecierile și comentariile au devenit imposibile „au început să plutească în gol“, iar sub raport tehnic nu se mai cunosc regulile invenției în pictură. Pe aceste considerente unii oameni de artă și cultură au contestat dreptul la existență a unei asemenea arte, iar alții au devenit sceptici sau au decretat moartea definitivă a acesteia ¹⁹⁶. Referindu-se la arta suprarealistă Ion Biberi arată că aceasta devine neverosimilă, iar formele suferă hipertrofieri, transformări și aglutinări bizare, obsesive, grotești, incompreensibile ¹⁹⁷.

Nu lipsesc însă nici apologeții frecvenți ai artei abstracte. Unul dintre aceștia este Marcel Brion care consideră că eliberarea de figurativ înseamnă ridicarea considerabilă a valențelor expresive, înseamnă creșterea forței de comunicare a experienței cosmice și a celor mai abstracte semnificații. Pentru

a le descifra este necesar să cunoaştem aluzia acelor simboluri, așa cum trebuie să ştim semnificația statuii hinduse Shiva, dincolo de imaginea căreia este evocată hora universală a lucrurilor și ființelor ce se nasc și se distrug ¹⁹⁸.

Dacă acceptăm ca mod de înțelegere a artei abstracte cunoașterea intenției simbolice exprimate de autor, ni se pare îndoielnică afirmația pe care o face același M. Brion în legătură cu opera altui adept al artei nonfigurative. „Sînt incredințat că din toate operele abstracte, cele ale lui Malevici sînt cele mai puțin comunicabile și că numai o afinitate de structură poate oferi cheia lor“ ¹⁹⁹. Care ar putea fi această afinitate ?

Îndoiala noastră este totală în privința descifrării unor semnificații semantice și chiar estetice, pe considerente pur psihologice, așa cum am avut prilejul să arătăm pe parcursul acestei lucrări ; singura cale de a înțelege un anumit limbaj ermetic încifrat este aceea de a studia biografia autorului și condițiile în contextul cărora a creat. Informația migălos adunată, dublată de o analiză atentă a fiecărei lucrări oferă cheia cu ajutorul căreia se dezleagă cifrul unui anumit limbaj cu un mare grad de originalitate și cu o redundanță minimă. Numai în acest stadiu sistemul de semne propriu unui artist își poate îndeplini funcția de comunicare interumană, devenind un limbaj cu toate atributele sale de fixare, exprimare, comunicare și influențare.

Toate studiile monografice dedicate vieții și operei unui artist își aduc aproape fără excepție contribuția lor la descifrarea unor sensuri mai greu sesizabile direct, fără o informație mediată corespunzătoare. Din această perspectivă am reținut, printre multe altele, monografia semnată de Carla G. Welcker consacrată lui Klee, a lui Henri Perruchot dedicată lui Cézanne, a lui Petru Comarnescu închinată lui Țuculescu, a lui Pierre Leprohon consacrată vieții și operei lui Van Gogh, ale lui Sidney Geist și Athena T. Spear care au studiat și cercetat, ca parte integrantă a creației brâncușiene, aspecte ale arsenalului său expresiv, atît de particulare în constelația sculpturii universale. Din aceleași rațiuni ne vom apleca și noi asupra operei marelui artist român, încercînd să descifrăm specificitatea și originalitatea de excepție a limbajului său.

Este recunoscut faptul că gama posibilităților de fixare și tratare a formelor în sculptură este extrem de largă și diversă. În raport cu pictura și grafica, sculptura dispune după unii teoreticieni de un potențial expresiv mai bogat, datorită forței pe care o degajă configurația tridimensională, volumul. Imaginea plastică în relief fixează și comunică cu o mai evidentă putere de elocință atât conținutul ideatic, cât și valoarea estetică a operei de artă.

Ca și în celelalte domenii ale artei plastice, forma sculpturală poartă semnele mai mult sau mai puțin distincte ale influențelor artistice care s-au exercitat asupra unui creator (curente, școli), precum și amprenta autorului respectiv. Dacă în stilul clasic volumele sînt tratate în suprafețe liniștite și armonizante, barocul cultivă suprafețele mișcate, cu multe detalii și falduri, ceea ce dă senzația de încărcare. În afara acestor caracteristici determinate de doctrina estetică a unor curente, intervin deosebirile imprimare de viziunea artistului creator. Din această perspectivă sculpturile lui Benedetto da Maiano executate în stil clasic se diferențiază de cele ale lui Jean Baptiste Tuby sau François Girardon, așa cum lucrările lui Balthazar Permoser, realizate în manieră baroc, se deosebesc de operele lui Lorenzo Bernini. Elementele plastice care imprimă anumite particularități configurației sculpturale fac ca imaginile respective să acționeze diferit ca modalitate de comunicare asupra psihicului uman. Prin liniștea și proporționalitatea lor, figurile și formele clasice sînt mai lesnicios percepute în ansamblul lor, în timp ce operele baroce, datorită încărcăturii lor, a mișcării și agitației imagistice, sînt cuprinse și urmărite mai greu de ochiul omenesc.

Amintind aceste aspecte nu intenționăm să prezentăm și alte exemple pe care le oferă istoria artei privind forțele în jurul cărora gravitează opere și artiști și nici alte modalități de reflectare a formelor sculpturale, întrucît schema este tipică și universală. Dorim să ne oprim în continuare asupra unui caz (specific acestui domeniu artistic), convingător și elocvent pentru puterea lui de grăitoare concizie și maximă expresivitate semantică și estetică. Acest caz se numește Brâncuși. Și în detaliile operei sale putem descifra influențe acestea fiind, în cazul lui, de factură locală și națională. Dar nu ele predomină, ci contribuția-i genială la proiectarea în spațiu a unei

noi viziuni sculpturale, recunoscută ca o realizare epocală și consemnată ca atare de istoria artei.

Formele lui, filtrate deopotrivă de mintea și sufletul unui artist filozof și om de știință, nu sînt încărcate cu elemente perisabile, împovărătoare; ele ating aproape perfecțiunea în spațiul sculpturii moderne. Configurațiile operelor sale ajung la esența ultimă a lucrurilor, la „o sinteză dintre spațiul interior și cel exterior al obiectului“ (M. Brion), la o raționalizare ce contribuie, după cum afirmă S. Geist, la realizarea unor forme cvasigeometrice²⁰⁰ purtătoare ale unor mesaje clare, fără echivoc. Formele au aspectul unor structuri pe cît de simple, pe atît de grăitoare și armonioase. „Simplitatea — spune marele nostru sculptor — nu este un scop în artă, dar ajungi la simplitate fără să vrei, atunci cînd te apropii de sensul real al lucrurilor“. Din acest demers conștient derivă și marea sinceritate, coerență și comprehensibilitate a limbajului său radical și direct în expresie, ca o ecuație matematică ce degajă certitudine.

Afinități pentru esențele originare ale formelor le întîlnim și la alți sculptori ca Arp, Moore, Gilioli care, deși recurg la un limbaj de o apropiată simplitate, nu reușesc să evite ambiguitatea.

În opoziție cu opera acestor artiști de care este legat prin intenționalitatea de a simplifica procedeele de exprimare și, implicit de comunicare, Brâncuși adaugă marea lui dorință de a nu crea dubii în preluarea și înțelegerea mesajului său. „Nu căutați formule obscure sau mister“ — declara patriarhul sculpturii românești, referindu-se la propriile lui lucrări. Adaptîndu-și aspectul morfologic la conținutul ideatic, Brâncuși reușește să găsească, cu prețul unor îndelungi dar răsplătite căutări creatoare, chintesența expresiei semnificante, care se află într-un raport invers proporțional cu mijloacele folosite. Cu cît procedeele sale sînt mai simple, cu atît mai mari sînt efectele expresive. Să ne gîndim la simplificările succesive aplicate în cazul domnișoarei Pogany și a păsărilor în văzduh, în spațiu etc., care ating pe această linie cele mai desăvîrșite cote ale perfecțiunii estético-expresive. Pornind de la aceste două exemple, putem reconstitui procesul de abstractizare și generalizare artistică la Brâncuși, proces care poate fi derulat și recompus în fazele lui intermediare ca procedeu algoritmic mintal, atît sub aspectul lor subiectiv, cît și obiectiv.

Simbolurile lui fiind rezultatul unor ecouri străvechi ce transpar din spațiul nostru spiritual de factură folclorică și

mitologică pot fi descifrate prin cunoaşterea semnificaţiilor încorporate în opera sa finită. Forma la Brâncuşi înseamnă o anumită idee (un anumit sens) şi, în funcţie de aceasta, capătă o anumită configuraţie. Formele lui — scrie Athena T. Spear — evoluează odată cu motivul. Dacă primele versiuni ale „măiestrei“ dau senzaţia de greutate şi aşezare sau odihnă, ultimele sînt avîntate, aerodinamice, dînd impresia de zbor şi imponderabilitate. Toate aceste efecte Brâncuşi le-a obţinut prin modificarea morfologiei formelor, aspect vizibil de la lucrarea *Pasărea de aur*, greoaie şi încă imobilă (legată de pămînt) la *Pasărea văzduhului* (sau în spaţiu) care, prin supleţea şi aerodinamismul ei, sugerează desprinderea şi lansarea în spaţiu²⁰¹, prefigurînd totodată silueta viitoarelor rachete.

Pornind de la datele ontologice el urmărea realizarea formei esenţiale şi nu abstracte a lucrurilor, aşa cum a ţinut să precizeze însuşi Brâncuşi. „Urmăresc esenţa zborului“ — afirma sculptorul referindu-se la *Pasărea în văzduh*. El filtra realitatea, extrăgînd conciziunea pură, îndepărtîndu-se de cazul concret. Aceste sugestii propuse de meşterul de la Hobîta produc un mare efect psihologic asupra privitorului, stimulîndu-i imaginaţia şi intuiţia.

Cu toate că Brâncuşi ajunge la exprimarea conceptuală a unor obiecte sau idei prin forme deloc tributare amănunţelor, el consideră că operele sale nu sînt abstracte, aşa cum le califică unii exegeţi. „Ceea ce cred ei că-i abstract, e tot ce poate fi mai realist, căci realul nu înseamnă forma exterioară, ci ideea, esenţa lucrurilor“ — obişnuia să spună Brâncuşi²⁰².

În privinţa semnificaţiei simbolice purtătoare păsărilor atît de îndrăgite de artist fac trimitere, după cum remarcă Alexandru Balintescu²⁰³, la vechile credinţe populare conform cărora, după moarte, sufletul se converteşte într-o pasăre ce zboară în mediul înconjurător pînă trece în veşnicie. Această idee se întilneşte şi în mitologia poporului german sub forma păsării-suflet (Vogelseele).

Preocuparea pentru găsirea celor mai bune forme are atît un substrat psihologic configuraţionist (ilustrat de formele sale simple, cvasigeometrice), cît şi o substanţă filozofică. „Caut forma a tot ce fac“ — spunea Brâncuşi, pentru „a cuprinde formele într-una singură“. Aceasta (forma) „ar trebui să sugereze înfinirea. Suprafeţele ar trebui să arate ca şi cum ar înainta veşnic, ca şi cum ar pleca din masă într-o existenţă perfectă, completă“²⁰⁴. Sigur că asemenea gînduri i-au însoţit frămîntările creatoare în perioada în care genialul nostru artist

era preocupat de realizarea coloanei fără sfîrșit. Judecînd su-
gestia ideatică pe care Brîncuși a propus-o tuturor prin această
strălucită lucrare, ne dăm seama că este atît de perfectă în
esența ei, încît atinge desăvîrșirea expresiei filozofice a for-
mei. Chiar dacă formele din această capodoperă a sa sînt o
plăsmuire a unor configurații familiare autorului încă din fra-
gedă copilărie, chiar dacă așezarea lor amintește de gestul lui
Columb, este genială atît ca rezolvare plastică, cît și ca semni-
ficație conceptual-filozofică. După cum a declarat însuși Brân-
cuși cercetătoarei Carola G. Welcker, *Coloana fără sfîrșit*, deși
este închinată morților din primul război mondial, ea repre-
zintă simbolic continuitatea infinită a generațiilor ²⁰⁵.

Așa cum rezultă din întreaga sa operă „meșterul“ de la
Hobița a pus toată capacitatea geniului său în slujba expresiei
plastice care, la rîndul său, servește în modul cel mai fericit
posibil semnificației simbolice. Sculpturile lui reprezintă o con-
cordanță perfectă între semnificatul conceput și semnificantul
exprimat, obiectivat.

Tălmăcirea limbajului brîncușian este o chestiune care
ține atît de cunoașterea secretelor artistice, cît și de prelucra-
rea datelor încorporate în anumite opere mesaje, inspirate din
tradiția folclorică a poporului nostru sau tezaurul universal.
Descifrarea semnificațiilor din lucrările lui Brîncuși este, așa
cum pe drept remarcă Carola G. Welcker, mai lesnicioasă
pentru cei care cunosc folclorul românesc. În acest sens bio-
grafa elvețiană a marelui nostru sculptor a știut în cazul
Sărutului să desprindă anecdotica noastră populară, respectiv
din legenda arborilor îmbrățișați, simbolul corespunzător, adică
dragostea celor vii, ca și în cazul monumentului funerar *Poar-
ta sărutului* semnificația adecvată : legătura veșnică dincolo de
mormînt.

Masa tăcerii, inspirată din mobilierul țărănesc, exprimă
ideea reculegerii filozofice, dar are în vedere, ca punct de
plecare, un gest simplu și firesc, acela al ritualului de satisfac-
cere a foamei biologice. Transfigurarea ultimă la care a ajuns
artistul se leagă însă de complexul monumental de la Tirgu
Jiu, pe care el l-a gîndit ca un omagiu în memoria celor ce
s-au jertfit pentru țară. În acest context, *Masa tăcerii* este
masa reculegerii și a recunoștinței.

Simbolica limbajului brîncușian mai are și alte ipostaze ;
ipostaze în care conținutul ideatic ne trimite la mitologii de
origine indo-europeană. De exemplu, morfologia capetelor
umane care sînt supuse acelorași metamorfoze simplificatoare

parcurge acel drum cunoscut, de la *Muza adormită* pînă la cea mai simplificată formă, *Începutul lumii*, redată prin imaginea șlefuită a unui ou. În concepția indienilor ca și la vechii slavi, oul semnifică în sens mitologic începutul existenței, începutul lumii²⁰⁶ sau, într-un sens mai larg, metaforic, originea universului sau simbolul genezei cosmice.

Creator de forme noi, de imagini inedite în configurații neîntîlnite pînă la el, Brâncuși a pus bazele unui nou limbaj artistic în sculptură. El a refuzat modalitățile tradiționale de exprimare, găsind mijloace și procedee care l-au consacrat deopotrivă atît pe plan național, cît și universal. Sinteza realizată de el, între particular și general, îl situează printre clasicii artei moderne. Opera sa este purtătoarea unui mesaj general uman, pe cît de profund, pe atît de clar exprimat. Din această cauză el nu este apreciat numai de noi, ci de întreaga umanitate. „Brâncuși nu aparține numai României“ — declara Visay Chada²⁰⁷, redactor șef al revistei „Mozaic“ din New-Delhi, cu ocazia colocviului consacrat, în 1975, marelui nostru artist.

Modalitatea de fixare, exprimare și comunicare semantică, estetică și afectivă poartă la Brâncuși atributele artei sale, ale unui limbaj simplu, redus la semne tridimensionale de o maximă concentrare expresivă, rodul unui adînc demers logic de filtrare, generalizare și abstractizare. Formele lui fac parte dintr-un repertoriu obiectual-simbolic, relativ ușor descifrabil, atît pentru elocința lor ideatică cît și plastică. Descoperind esența lucrurilor sub aspectul lor cel mai elocvent Brâncuși confirmă, pentru nu știm a cîta oară, că marile adevăruri sînt simple, evident nu și simplu de descoperit. Pe măsura lor trebuie să se facă și comunicarea; nu prin complicarea mijloacelor expresive, nu prin încărcarea redundantă a unor adevăruri minore, ci prin simplificarea împinsă pînă la esență a adevărilor fundamentale. Acesta este drumul ales de Brâncuși...

VIII. 1.4. ȘI ARHITECTURA ESTE LIMBAJ ?

Fără să pretindem că o sancționăm cu atributele unei definiții, putem afirma că arhitectura reprezintă descrierea în forme spațiale a habitatului uman. Configurațiile concepute deopotrivă de această artă și știință sînt rodul unor determinante de ordin material, tehnic, funcțional și nu în ultimul rînd estetic.

În arhitectură forma se exprimă prin elementele constructive ale clădirilor, moduluri, volume, ziduri, stâlpi, coloane, arcade, balcoane, terase, logii, capiteluri, frize etc., precum și prin suprafețele cromatice și decorative care pot reliefa sau estompa suprafețele și volumele respective.

Evoluția spațiului de locuit este studiată de istoria arhitecturii, care consemnează evoluția concepției constructive și estetice pe culturi, civilizații și zone geografice, în diferite perioade ale dezvoltării sociale. Gîndirea și efortul fizic cheltuit de omenire în acest scop s-a materializat într-o mare diversitate de configurații constructive, care marchează căutările continui ale ființei umane de a se adapta cît mai bine condițiilor naturale și socio-economice. Din acest dialog continuu cu mediul înconjurător latura funcțională a avut prioritate ca preocupare teoretică și scop practic.

Pornind de la specificul lucrării de față nu vom aborda însă problematica formelor arhitecturale din perspectiva comandamentelor specifice acestei arte, ci din unghiul de vedere al psihologiei limbajului, a încărcăturii și valențelor subiective pe care le determină aceste spații, a informațiilor pe care le comunică sau nu configurațiile respective.

În aceste direcții s-au făcut relativ puține studii și nu știm să fi fost elaborată vreo lucrare în domeniul psihologiei habitatului. Vom încerca să descifrăm cîteva sensuri posibile.

Pornind de la unele sugestii ale lui Pierre Courthion²⁰⁸, vom lărgi sfera observațiilor sale cu privire la implicațiile morale și obiective ale spațiului locuibil, clasificîndu-le după două criterii: unul fizic și altul psihologic. Primul se referă la condițiile pe care le oferă clădirea din punct de vedere al dimensiunilor, a deschiderii spre lumină, a funcționalității, a confortului etc. Toți acești parametri se pot prezenta într-o mare diversitate de variante, care constituie tot atîția factori de influențare a „spațiului psihologic”. Nu-i totuna să ai o locuință încăpătoare sau una foarte redusă ca dimensiuni, la fel cum o clădire cu forme variabile pe orizontală sau verticală oferă mai multe posibilități de aranjare decît una fixă și nedecomandată. Nu ne este indiferentă cantitatea de lumină primită, precum și orientarea geamurilor spre unul din cele patru puncte cardinale. Într-un fel te simți într-o încăpere luminoasă și primitoare și altfel într-una întunecoasă și fără confort, ca să nu mai vorbim de faptul că geometria ca-

merelor contează foarte mult în menținerea unei anumite dispoziții psihice.

Sigur că aceste lucruri sînt cunoscute empiric și preferințele sau efectele morale sînt previzibile vis à vis de condițiile materiale, dar nu acest aspect vrem să-l reliefăm. Este vorba de necesitatea studierii și adîncirii sistematice a acestor probleme care, după părerea noastră, ar pune în evidență o gamă întregă de aspecte de natură constructiv-funcțională și, implicit, psihologică. Se știe, de pildă, că figura geometrică consacrată în toate genurile de construcții civile este paralelipipedul. Printre primii vizionari care au rupt firul acestei tradiții a fost și marele arhitect francez Le Corbusier²⁰⁹. Pentru el formele interioare, de o mare diversitate, au constituit nu numai obiectul studiilor, ci și al proiectelor sale materializate. El a folosit pereți curbi și mobili pentru a crea o mai mare disponibilitate, cursivitate și expresivitate, în funcție de anumite variante și situații posibile și necesare, atît din punct de vedere al funcționalității, cît și al confortului interior.

Efortul pentru găsirea unor formule cît mai adecvate nevoilor de ordin spiritual este pe deplin justificat în cazul arhitecturii, întrucît psihologia habitatului reprezintă un capitol extrem de important în existența umană. Locuința este spațiul în care omul își petrece cea mai mare parte a timpului său liber, de odihnă și refacere a potențialului său energetic, fizic și psihologic. Casa nu este însă numai un adăpost, ci și un refugiu moral, este locul unde se simte cel mai bine în libertate și intimitate; este locul familiar și familial al celei sociale, locul regăsirii și reculegerii propriului „Eu“, locul de meditație și primire, spațiul autonomiei și independenței individuale. Avem în vedere acele momente care aparțin omului, fără ca ele să frizeze izolarea de societate. Le-am decupat din realitate, pentru a le pune în atenția celor care concep și gîndesc arhitectura acestor interioare. Funcția armonioasă a unei locuințe din perspectivă psihologică trebuie să satisfacă sentimentul de protecție și intimitate al omului, fără să-i dea simțăminte de clausturare. De asemenea, echilibrul și armonia volumelor locuite trebuie să-i transmită sentimente estetice corespunzătoare, care să-i satisfacă acele valențe ce țin de bunul simț, de conturarea unui comportament adecvat din punct de vedere spiritual.

Formele arhitecturale însă nu comunică numai prin interiorul, ci și prin exteriorul lor. Paul Valéry, adresîndu-se unui interlocutor fictiv, scria : „...n-ai observat oare, plimbîn-

du-te prin acest oraș, că din edificiile cu care este populat unele sînt mute, altele vorbesc și, în sfîrșit, altele — dar acestea sînt mai rare — cîntă ?”²¹⁰.

Idei asemănătoare emit și alți autori. G. C. Argan²¹¹ scria în termenii semioticii că formele arhitecturale ca semne comunică informații semantice și estetice. O clădire (reală sau transpusă într-o imagine formală) comunică informații cu privire la funcția ei ; dacă este palat, biserică, vilă, fortăreață, locuință etc., precum și despre valoarea ei artistică sau estetică. În același sens P. A. Michelis consemna că „din punct de vedere morfologic, limbajul arhitecturii nu formează cuvinte cu ajutorul literelor (...), dar le reprezintă prin simboluri, ca în manuscrisele egiptene vechi. Fiecare simbol este un cuvînt, fiecare cuvînt este un simbol”²¹².

Este de necontestat faptul că forma în arhitectură are un sens sau o anumită semnificație, care sînt prinse fie într-un simbol, fie într-o anumită expresie. Dacă simbolul este înmagazinat convențional prin acordarea unor semnificații ce se fixează prin repetare și tradiție formei, latura estetică se materializează în aspectul exterior și este redată prin ritm, proporțiile secțiunii de aur, contrastele unor suprafețe, volume, moduli de anumite dimensiuni, ornamentații etc. Pentru primul aspect ne gîndim, printre altele, la curtea hexagonală din cadrul marelui complex arhitectural de origine romană de la Baalbec, care simboliza pe zeița Rhea, mama lui Zeus.

Cultivarea simbolurilor arhitecturale era utilizată și de greci care, pornind de la perfecționarea constructivă a formelor, au ajuns să le atribuie nu numai semnificații mitologice, ci și expresii constructive de o încîntătoare frumusețe. Să amintim în acest sens Partenonul, templul închinat zeiței Athena, situat pe Acropole și care reprezenta nu numai un simbol mitic, ci și unul estetic.

Încărcătura formelor arhitecturale nu se reduce numai la cele două informații menționate de Argan : semantică și estetică. Ele comunică sau stimulează și anumite stări psihologice de coloratură afectivă. Interioarele clădirilor cu bolți și cupole, construite în stil romanic sau gotic, creează și susțin o anumită ambianță de ordin spiritual. Efectele psihologice sînt de natură emoțională și acestea sînt stimulate de organizarea calmă a spațiului interior și exterior (în cazul stilului romanic), fie de înălțarea patetică, tensională și amețitoare a liniilor, cum spune Worringer referindu-se la arhitectura gotică.

Formele arhitecturale oferă și alte exemple. În timp ce curbele specifice rococoului în formă de „C” produc, prin combinarea lor, efecte numeroase asupra spiritului, predispunându-l la visare, la o anumită stare de elan și euforie, încărcătura barocă, opusă stabilității clasice, provoacă un sentiment de agitație și neliniște. Parafrazându-l pe Ph. Minguet, putem spune că fericirii relaxante stimulate de climatul arhitecturii clasice și desprinderii telurice provocate de interioarele clădirilor gotice, îi urmează agitația barocă, elanul și vioiciunea rococo.

Ajungând în sfera arhitecturii moderne constatăm că s-au produs importante mutații sub impulsul imperativelor dictate de cea mai mare explozie demografică și urbanistică din istoria omenirii. Formele s-au simplificat, pentru a răspunde atât procedeeelor tehnice de construcție rapidă, cât și unei mai mari funcționalități în exploatare. Din această cauză predomină paralelipipedul, care a impus odată cu el uniformitatea și monotonia.

O altă consecință directă a acestei arhitecturi este nediferențierea, lipsa de personalitate a construcțiilor. Cartiere și orașe întregi seamănă între ele, așa cum edificiile publice și locuințele particulare sînt greu de deosebit între ele.

Cu toate că există multe argumente care pledează pentru o asemenea arhitectură modernă, nu putem ca și de pe această platformă, platforma preocupărilor pentru confort psihologic și frumos, să capitulăm în fața tehnologiei. Estetica industrială și designul vor să apere tocmai aceste poziții amenințate, prin îmbinarea utilului cu frumosul, a confortului fizic cu cel moral, fără a face concesii prostului gust. Estetica industrială, așa cum am mai remarcat, nu este totuna cu industrializarea esteticii, care înseamnă multiplicarea nediferențiată și în serii mari a unor forme, inclusiv în arhitectură.

Chiar în aceste condiții, în care forma geometrică predomină în exclusivitate, jocul volumelor și proporțiilor trebuie utilizat pentru a crea armonii spațiale. Nu se întâmplă întotdeauna așa. Un singur exemplu, în Poiana Brașov s-a dat în exploatare din 1977 un grup de trei mari construcții hoteliere: *Alpin* (arh. Rădăcină Ion), *Ciucaș* (arh. Predescu Nicoleta) și *Șoimu* (arh. Erețian Ara). Privite de la nivel pietonal, nu se completează și nici nu se armonizează reciproc, fiecare părînd a fi conceput independent de celălalt. Luate însă separat, fie-

care reprezintă o izbutită operă arhitecturală, dar am fi nedrepti dacă n-am remarca-o în mod deosebit pe cea proiectată de arh. Rădăcină Ion.

Putînd aplica și în acest domeniu principiul că fiecare clădire este un obiect estetic privit ca semn, structură și valoare, considerăm că arhitectul trebuie să aibă o altă viziune spațială a viitoarelor construcții proiectate. Afirmatia noastră se întemeiază pe observația că arhitecții concep viitoarele construcții proiectîndu-le de sus sau din față și nu dintr-un unghi de elevație, adică din locul în care se desfășoară întreaga noastră perspectivă. De aceea în spațiu o clădire poate să arate cu totul altfel decît pe planșetă, chiar pentru cel care a conceput-o.

Proiectele în desen sau machetele sînt realizate și văzute, păstrîndu-se scara proporțiilor, tot de sus, ceea ce oferă, din punct de vedere perceptiv, raporturi pantagruelice. Dacă ridicăm aceleași modele la nivelul privirii (perpendicular), vom avea o altă viziune, oricum mai apropiată de cea reală; aceasta ne va oferi jocul altor proporții, bineînțeles la scara existentă, dar din poziția obișnuită a cîmpului vizual, de la nivelul căreia privim tot ce ne înconjoară în conformitate cu legile perspectivei.

Pentru a fi mai bine înțeleasă ideea noastră cu privire la viziunea în proiectare vom mai da un exemplu, credem edificator. Aceeași statuie privită de jos în sus, din față și de sus în jos, va arăta altfel din fiecare ipostază optică. De aceea, de regulă, sculptorii țin seama de locul de unde este văzută lucrarea, pentru că schimbarea unghiului optic înseamnă și schimbarea actului informativ.

În cazul arhitecturii lucrurile sînt asemănătoare. Altfel arată orașul văzut de sus, în raport cu cel văzut de jos. Altfel se pare că văd arhitecții formele în spațiu, altfel le vedem noi, cei cărora orașul ni se înfățișează numai în variantă pietonală.

Pentru că arhitectura este un limbaj (în care sens credem că au pledat toate argumentele din acest capitol), considerăm că arhitecții trebuie să-și modifice concepția și să recurgă la viziunea celui care își clădește lumea de jos în sus și nu invers. În acest fel formele arhitecturale vor exprima și comunica aproximativ aceleași informații semantice, estetice și afective pe care le-a investit și înmagazinat cel ce le-a conceput și proiectat.

Una din preocupările noastre constante în domeniul psihologiei artei a fost consacrată găsirii unor răspunsuri argumentate cu privire la rolul afectivității în creația și receptarea estetică ²¹³. Tema este controversată, avînd prozeții și adversarii ei. Convingerile noastre se înscriu de partea celor care consideră că latura emoțională este condiția sine qua non a artei, ea neputînd fi dislocată din conținutul ei specific informațional.

Localizată în sfera comunicării, componenta afectivă confirmă faptul că și în cazul limbajului formei, implicit al culorii (ele se presupun reciproc), prima reacție în procesul receptării, premergătoare înțelegerii raționale, este de natură emoțională. M. Golu consideră că sînt informații de tip afectiv și apreciază că este neîntemeiată ipoteza potrivit căreia emoția este provocată exclusiv de deficitul informațional. Comunicația afectivă, spune el, precede în timp pe cea de tip cognitiv și acest lucru este dovedit de faptul că pragul emoțional al percepției este mai scăzut decît cel cognitiv ²¹⁴.

Acest punct de vedere este confirmat și de școala americană de psihologie reprezentată de J. Bruner, L. Postman, McClary ș.a. care, pe baza unor cercetări experimentale, au stabilit că atît în cazul acțiunii unor stimuli externi sau interni, reacția afectivă precede pe cea cognitivă, de discriminare, identificare și decizie conștientă.

Concluzia este confirmată în aceeași măsură de psihologia artei și estetică care, la rîndul lor, au stabilit că în contactul lor cu operele de artă plastică, subiecții emit păreri de ordinul „îmi place“, „nu-mi place“ și numai după un timp înțeleg și fac aprecieri ce țin de prelucrarea rațională, emițînd judecăți de valoare.

Incontestabil că orice proces cognitiv cuprinde o componentă afectivă și acest lucru este sesizabil atît în momentul percepției actuale, cît și în operația de comparare a informațiilor stocate, care se diferențiază nu numai prin conținut, ci și prin încărcătura emoțională încorporată cu și în fiecare fapt de conștiință. „Înțelegerea trăită cu ajutorul imaginii sau semnului artistic — scrie Vasile Pavelcu — este susținută de emoție, de starea afectivă care sprijină semnificația intelectuală“ ²¹⁵.

Raportînd aceste considerații la prezența universală a formei putem afirma că toți oamenii au, în contact cu aceasta,

reacții afective. Reacțiile se pot manifesta diferit ca intensitate; ele pot fi simple stări emotive sau se pot apropia de extaz atunci când întâlnim forme naturale sau artistice de o valoare estetică remarcabilă: acest lucru se poate întâmpla în cazul unui peisaj, al unui contur montan, al unei catedrale gotice sau al unui altar baroc, al unei picturi clasice sau impresioniste, ca și în fața unei figurine neolitice sau a unei amfore grecești.

Toate formele, ca și culorile, au ceva de spus prin valențele lor impulsive. Reflectate în conștiința umană, aceasta le determină expresivitatea estetică, precum și semnificația ontologică. În primul caz sînt implicate mai ales formele artistice care se legitimează prin calitățile lor intuitive, concret-senzoriale, ce le conferă o anumită caracteristică axiologică. În al doilea caz ieșim din sfera artei și raportăm formele naturale la existența lor obiectivă sau subiectivă, în măsura în care ele satisfac anumite trebuințe de ordin biologic sau psihologic.

Viața sufletească a evoluat în funcție de condițiile vieții materiale. Conform acestei viziuni dialectice omul s-a adaptat continuu față de mediul înconjurător, dar și acesta, la rîndul său, a suferit influența factorului subiectiv. Această transformare se referă și la sensibilitatea lui afectivă. Alte emoții îl încercau pe omul primitiv în fața unor desene parietale, altfel reacționează omul modern în contact cu pinzele lui Rembrandt sau Picasso, sculpturile lui Rodin sau Giacometti. Referindu-se la această interdependență, Marx scria în *Manuscrise economico-filozofice*: „Obiectul de artă (...) creează un public care înțelege arta și este capabil să aprecieze frumosul“, iar producția (am adăuga noi inclusiv cea dedicată frumosului) realizează „nu numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect“²¹⁶.

Situîndu-ne pe poziția omului contemporan putem observa cum lumea formelor plastice îi stimulează o anumită stare dispozițională sau îi provoacă emoții și chiar pasiuni. Evantaiul afectiv este foarte larg; el cuprinde o gamă de manifestări psihice diverse, care încep cu cele admirative și se termină cu cele de extaz și beatitudine. Aceste relații au un caracter concret, ele stabilindu-se diferențiat de la un subiect la altul și de la caracteristicile unui stimul la altul.

Dacă în cazul operelor artistice tradiționale recunoașterea surselor potențial emoționale este cvasiunanimă, situația se schimbă în ceea ce privește arta modernă. Sînt creatori și teoreticieni care consideră că perioada preocupărilor pentru inno-

bilarea sensibilă a operei de artă a trecut. Unii susțin necesitatea stimulării prin intermediul obiectului estetic, a unor efecte pur senzoriale (dacă acest lucru este posibil), iar alții apreciază că, datorită mutațiilor survenite în lumea contemporană, apanajul artei moderne este exclusiv de natură intelectuală.

În prima categorie intră lucrurile realizate în manieră impresionistă și op-art care se caracterizează prin efectul lor vizual. Dar și într-un caz și în altul influența exercitată asupra noastră din punct de vedere psihologic nu este de natură exclusiv optică. Stimulii angajează, la nivelul analizatorului specializat, nu numai retina, ci și celelalte compartimente ale acestuia, determinând un anumit ecou pe planul subiectivității individuale. Pânzele lui Manet (impresioniste), sau lucrările lui Vasarely, cunoscute pentru gama lor de culori și forme geometrice seriale, nu rămân în conștiința noastră numai pentru efectul lor optic, chiar dacă această clapă a claviaturii noastre sensibile este în primul rând implicată. În funcție de caracteristicile obiectuale ale operei de artă și variabilele psihofiziologice ale receptorului, acesta din urmă va trăi cu o mai mică sau mai mare intensitate ecoul răspunsului său afectiv.

Printre formele relativ noi de exprimare ale artei moderne se remarcă, pentru dinamica sa, varianta cinetică. Aceasta, utilizând structurile temporale ale formei, specifice până la apariția acesteia numai dansului, teatrului, cinematografiei și televiziunii, stimulează într-un mod specific afectivitatea receptorului. Pentru realizarea acestui cinetism vizual, creatorii cromodinamismului recurg la serviciile ciberneticii cu ajutorul căreia, pe baza unui program anume stabilit, emit în spațiul înconjurător lumini colorate și sunete. Trăirile afective sînt susținute și amplificate cu aceleași mijloace tehnice audio-vizuale, ca în cazul unui spectacol de sunet și lumină.

Cu toate că este greu de conceput starea estetică fără componența sa emoțională, există teoreticieni care susțin fie primordialitatea, fie exclusivitatea factorului rațional. Unul din apologeții acestei teorii este și corifeul esteticii informaționale, Max Bense care, pornind de la datele și atributele civilizației și culturii contemporane, consideră că în sfera artei s-au produs mutații esențiale, implicit în domeniul particular al sensibilității umane. Datorită acestor modificări profunde survenite în întreaga structură economică și socială, pentru prima dată de la Renaștere cade primatul total al afectivității în favoarea raționalului și meditației de factură intelectuală. Această

luciditate — susține autorul citat — nu aduce prejudicii nici creației, nici procesului de receptare sau contemplare a formei artistice ci, din contră, plasează subiectul în sfera purității desăvârșite, a spiritualității autentice. „Studiul estetic — scrie M. Bense — este în arta clasică o problemă a afectului ; în arta modernă, el este un rezultat al reflexiei spirituale“ ²¹⁷ — conchide autorul.

Considerăm că un asemenea punct de vedere este discutabil. Medităm asupra unor texte filozofice, reflectăm asupra unor probleme de fizică, mecanică, matematică etc., avînd ca mijloc de comunicare un cod scris sau vorbit, care asigură o înțelegere univocă. Artei, deși nu-i este străină meditația și reflectarea, nu-i mai este comună exprimarea și comunicarea prin intermediul conceptelor, specifică limbajului denotativ, ci imaginea artistică proprie limbajului conotativ. Imaginile artistice au și un conținut ideatic, dar fără componenta estetică și afectivă nu pot constitui „cărămizile“ de bază ale limbajului artistic, cel mult ale unui șir de criptograme.

Nu credem că artistul contemporan gîndește mai mult decît Leonardo da Vinci sau Michelangelo. Nu aici trebuie căutată diferența între artele celor două perioade, ci în mijloacele și procedeele de exprimare în limbaj. Artistul nu este un om de știință, chiar dacă recurge și are acces la ea ; el este un sensibil înzestrat cu inteligență, iar procesul lui de creație nu urmează traseul unei traiectorii de la rațional la afectiv, ci invers, de la o impresie puternic încărcată emoțional, la un demers logic formal.

În loc de orice altă concluzie vom cita un punct de vedere al lui Vasile Pavelcu care, pe lîngă esența adevărului exprimat, are și o valoare particulară în susținerea convergență a ceea ce ne-am propus să argumentăm în acest capitol. „Arta — spune autorul mai sus menționat — nu urmărește elaborarea semnificației intelectuale, ci a sensului trăit, axiologic al informației“ ²¹⁸.

IX CERCETĂRI EXPERIMENTALE ASUPRA RECEPTĂRII LIMBAJULUI PLASTIC

Dacă formele și culorile sînt pentru conștiința umană un fel de unelte ale spiritului în sfera mijloacelor de expresie (artistică și extraartistică), e drept ceva mai sofisticate decît cele verbale, se pune întrebarea cum poate fi stabilită eficiența și contribuția acestora în domeniul comunicării interumane ? Iată problemele pe care trebuie să le pună cercetătorii din perspectiva istoriei artei, esteticii și, mai ales, a psihologiei artei.

În timp ce istoria artei face bilanțul faptelor în acest domeniu, în vreme ce estetica abordează teoretic și conceptual această problemă, psihologia artei, așa cum am mai arătat (VIII. 1.3.), preferă faptele, rezultatele experimentale.

Studiile psiho-sociologice (cunoscute și la care ne vom referi), s-au axat pînă în prezent pe două direcții de cercetare : primele examinează în procesul receptării preferințele pentru informația estetică și afectivă furnizată de limbajul plastic într-un anumit moment istoric ; celelalte urmăresc să stabilească elementele mai complexe cognitiv-emoționale ale imaginii artistice receptate, ce furnizează nu numai informații corespunzătoare, ci și stimuli care favorizează conduita asociativ-imaginativă a omului.

Din prima categorie de cercetări ne vom referi numai la două : „Experiența de la Toronto“, desfășurată sub auspiciile UNESCO și „Studiul preferințelor pentru culoare în receptarea operelor picturale“, efectuat la noi în țară sub egida Institutului de psihologie al Academiei de științe social-politice.

„Experiența de la Toronto“ (Canada), condusă de un colectiv format din Duncan F. Cameron, directorul artelor din țara gazdă, W. Withrow, director de galerie, R. Welsh, profesor de pictură, David S. Abbey, psiholog ș.a., a căutat să stabilească raportul dintre marele public și arta modernă, îndeosebi viteza de asimilare a limbajelor plastice înnoitoare. În acest scop cercetarea și-a propus verificarea următoarelor aspecte și ipoteze : 1) care sînt preferințele publicului în domeniul picturii moderne ? 2) este adevărat că marile inovații artistice de limbaj sînt, în general, admise abia după 50 de ani ? 3) ce se poate face pentru a se elimina prăpastia ce desparte marele public de creația artistică modernă ?

Pentru obținerea unor rezultate corespunzătoare s-a folosit ca metodă de lucru interviul. Discuțiile purtate cu subiecții (recrutați din categoria de vîrstă de peste 50 de ani, cărora li s-au mai consemnat condițiile familiare, originea etnică, antecedentele intelectuale, în special gradul de instruire în domeniul artelor plastice), s-au desfășurat pe marginea a 40 de reproduceri color (format carte poștală), reprezentînd picturi din secolul al XX-lea, grupate în patru categorii. În fiecare grupă erau 10 lucrări, din care una înfățișa o pictură anterioară secolului al XX-lea. Nu era indicat autorul și titlul operei respective.

Fiecare persoană era solicitată să așeze lucrările în ordinea preferințelor și apoi să-și motiveze opțiunile.

După prelucrarea rezultatelor s-au desprins o serie de concluzii din care unele sînt demne de reținut. Publicul anchetat (cîteva mii) și-a declarat preferințele sale, mai ales pentru picturile familiare și cunoscute. Astfel, s-a remarcat că reproducerile realizate după picturi anterioare secolului al XX-lea au întrunit marea majoritate a sufragiilor. Această atitudine probează una din afirmațiile noastre, susținută în prima parte a lucrării ; ea se referea la faptul că expresia artistică nu devine automat limbaj, ci numai atunci cînd informația culturologică contribuie la înțelegerea, la decodificarea acesteia. Culorile și formele articulate într-o imagine sau o succesiune de imagini (artistice și neartistice), devin limbaj atunci cînd comunică aceleași sensuri mai multor indivizi, atunci cînd semnele au aceleași semnificații atât pentru emițător, cît și pentru receptor.

Experimentul de la Toronto mai demonstrează că viteza de asimilare a unor limbaje plastice nu este mai mică de 50 de ani. Acest lucru rezultă din rezerva manifestată de subiecți

față de expresiile îndrăznețe, față de experimente. Preferințele sînt vădite pentru operele mai puțin radicale. Chiar Degas, Renoir, Monet coboară statistic la jumătate sau la sfîrșitul clasamentului cînd este vorba de experimente. Subiecții au de testat ceea ce li s-a părut neinteligibil, iar formele geometrice n-au fost acceptate decît dacã sînt simple și structurează compoziția.

În privința cromaticii toate culorile terne și triste, discordante și puternic (viu) contrastante, ca și nuanțele care contraveneau celor naturale (firești), nu au fost acceptate de publicul anchetat ²¹⁹.

Cea de a doua cercetare la care urmează să ne referim și-a propus ca obiectiv studierea preferințelor pentru culoare în receptarea operelor picturale și a relației dintre prima impresie și cunoașterea artistică. Experimentul s-a realizat pe bază de chestionare (unul general și altul special), în cadrul unui lectorat de istoria artei organizat pe lingă Muzeul de artă al R. S. România, cu un lot format din 200 subiecți recrutați dintre cursanții care-l frecventau în anul școlar 1970-1971.

Aprecierea rezultatelor s-a făcut în funcție de două criterii : unul care diferențiază preferințele pentru culoare (în general și în operele picturale), după sex, altul în raport de înclinațiile declarate pentru științele pozitive, umaniste sau artă.

Fără să reproducem întreaga statistică a datelor, vom menționa concluzia globală. Marea majoritate a preferințelor declarate se diferențiază atît după sex (87% fete, 93% băieți) cit și după înclinații (92% pentru științele pozitive, 94% pentru cele umaniste, 72% pentru artă), în favoarea tonalităților cromatice deschise, a culorilor vii. Un procentaj mai ridicat pentru culorile închise (28%) rezultă din opțiunile elevilor cu înclinații pentru artă.

Din a doua „sarjă“ a cercetării s-a decantat cu aceeași tranșantă claritate statistică (raportat la ambele criterii de diferențiere : sex și înclinații), cea de a doua problemă urmărită : relația dintre prima impresie dată de culoare și cunoașterea artistică bazată pe o înțelegere asociativ-narativă (se spune „mai profundă“ ?) a operei respective. Global, situația se prezintă astfel : 87% preferă în pictură tema generală a lucrării și numai 13% se pronunță în favoarea primei impresii dată de armonia culorilor. După variabilele menționate, sex și înclinații, există anumite oscilații procentuale, ele neinfluențînd însă hotărîtor rezultatul global ; nu le vom mai reproduce.

Interpretînd din perspectiva lucrării noastre, cercetarea a urmărit să distileze din datele obținute, pe de o parte informația afectivă (adăugăm noi și pe cea estetică a culorii, cuprinsă în opțiunile de gust), iar pe de altă parte informația semantică a lucrărilor, inclusă în înțelegerea asociativ-narativă a operei picturale — cum o numește autoarea articolului. Dacă datele cu privire la componentele afective și estetice sînt reflectate în prima impresie — care după Fechner scoate în relief „factorul direct“, adică latura sensibilă a lucrării, calitățile ei de formă și culoare (parte și nu „punte“ în transmiterea mesajului artistic, cum afirmă Maria Cătănescu), informația semantică nu este suficient de clar pusă în evidență de conținutul articolului. După opinia noastră nu poți trage concluzia că subiecții au dat dovadă „demonstrînd o înțelegere mai profundă a operei picturale“ din „preferințele“ pentru o temă anume, sau din „dorințele“ declarate pentru cunoașterea mai amplă a unor lucrări cu un „conținut narativ și afectiv mai bogat“. Simpla menționare a unei lucrări preferate nu înseamnă automat și înțelegerea ei. Considerăm că acest aspect legat de conținutul operei ar putea rezulta numai dintr-o identificare, descriere sau analiză a subiectului, fără ca tema sau problematica abordată de autor să fie în prealabil știute. Cunoașterea artistică, după opinia noastră, înseamnă un proces de continuă descoperire, descifrare a limbajului artistic prin efort și căutări proprii. Ori, aceste aspecte nu decurg din interpretarea și prelucrarea datelor rezultate din cercetarea respectivă și cuprinse în articolul publicat ²²⁰.

Din cea de a doua categorie de cercetări vom examina rezultatele experimentale pe baza cărora s-au stabilit datele cognitiv-emoționale vehiculate cu ajutorul limbajului artistic care — așa cum am mai arătat — furnizează nu numai informații semantice, estetice și afective, ci și elemente capabile să stimuleze conduita asociativ-imaginativă a individului. În această ordine de idei ne vom referi la unele cercetări mai vechi ale lui Max Dessoir și Emma von Ritoók, la experimentele asupra empatiei în receptarea operei plastice efectuate de Stroe Marcus.

M. Dessoir este autorul unor cercetări experimentale realizate în rîndul unor subiecți instruiți și educați în domeniul esteticii și istoriei artei. Expunînd succesiv, în limite de timp cronometrate, lucrări de pictură, el a observat că primele reacții conștientizate de subiecți sînt cele care reliefează latura sensibilă (factorul direct) al operei după care, chiar în

cazul unor oameni cunoscători în ale artei, cuprinsul, conținutul de idei se elucidează treptat, numai după câteva contemplări. M. Dessoir aprecia, pe baza datelor obținute, că asociațiile survin numai în cea de a treia etapă a cunoașterii artistice, după contractarea informațiilor afective și semantice ²²¹. O asemenea constatare ni se pare discutabilă, întrucât asociațiile și comparațiile survin imediat, în procesul oricărui proces logic.

Dealtfel Emma von Ritoók conturase, cu mult timp înaintea lui M. Dessoir, tot experimental, un tablou mai larg și mai complet asupra receptării, care în parte îl contrazice pe cel stabilit de esteticianul german. Utilizând tot metoda prezentărilor succesiv limitate a unor tablouri (2", 5", 7" și 10"), autoarea a constatat că la contemplările între 2"—7" se impune în primul rând latura sensibilă a operei respective (informația afectivă) ce provoacă stări psihofiziologice primare și secundare (emoții), precum și asociațiile în proporții sensibil apropiate (75,2 și respectiv 75,6), care cresc până la a 7-a secundă, la 83,1 și respectiv 89,8. Neconcordanța cu Dessoir rezidă numai în privința asociațiilor ; la el figurau pe locul al treilea în procesul receptării.

Din ierarhizarea și ordinea impresiilor acumulate de subiecții contemplatori în contact cu lucrările prezentate, se mai remarcă din tabloul Emmei von Ritoók creșterea în timp a valorificării critice (de la 35,2—51,2) și a clarificării conținutului (de la 43,7 la 45,9) ²²². Sigur că asemenea date au relativitatea lor și o altă grupă cercetată ar putea să le contrazică. Ele au însă valoare orientativă documentară. Din încercarea de a cuantifica elementele comunicării interumane prin intermediul mijloacelor specifice limbajului plastic reținem primordialitatea factorului direct, a laturii sensibile. Altfel spus, informația afectivă o premerge pe cea semantică și estetică în procesul cunoașterii și implicit a comunicării, apoi se pot îmbina, pentru ca în timp una să se dezvolte în detrimentul celeilalte.

Deși amintita lucrare a lui Stroe Marcus, *Empatia* ²²³, cuprinde un capitol consacrat unor cercetări experimentale legate de structura empatiei în receptarea operei plastice, nu ne vom opri asupra acesteia întrucât explorează, pe baza unei metodologii adecvate, o zonă colaterală sferei noastre de preocupări. Inspirindu-se din metoda alegerii preconizată de Fechner, autorul urmărește să descopere interesul și motivația subiecților pentru un pictor sau o lucrare aleasă, să preleveze

asociațiile imaginative și reproductivă ale acestora, în condițiile transpunerii specific empatice, adică a identificării cognitive sau afective, cu eroi, situații sau evenimente receptate prin intermediul unor tablouri, sau chiar cu ideile și sentimentele creatorului din momentul travaliului artistic.

Am reținut din comentarea propriilor rezultate obținute observația conform căreia actul receptării artistice este în multe cazuri influențat de nivelul de transpunere al contemplantului, de particularitățile lui și de specificul obiectului de artă. Din păcate n-am găsit referiri la cea de a treia întrebare din chestionar, în legătură cu ce reprezintă tabloul și descrierea lui. Ne-ar fi fost extrem de util.

Interesant, documentat și complet, poate fi semnalat și capitolul „Empatia și comunicarea interumană”. Folosul nostru ar fi fost dublu dacă acesta s-ar fi referit la domeniul artelor plastice și nu la arta teatrală, respectiv la limbajul plastic și nu la cel verbal.

Menționez că demn de reținut la această categorie de experimente sondajul de opinie prin care subiecții sînt chemați să-și exprime părerea cu privire la semnificația unor reproduceri, realizate din păcate în alb-negru, reprezentînd picturi, sculpturi, gravuri etc. În principiu un asemenea demers este extrem de util și lăudabil, avînd în vedere discuțiile controversate asupra accesibilității și comunicării mesajului ideatic și artistic vehiculat prin intermediul creației moderne, dar el nu poate fi considerat științific, dacă nu se respectă anumite cerințe elementare cu privire la prezentarea cît mai fidelă a tabloului supus atenției publicului. Condiția sine qua non în descifrarea semnelor și imaginilor artistice, a limbajului culorilor și al formelor în general, este aceea de a asigura cadrul de desfășurare corespunzător experimentului. Dacă reproducerea este neclară, acest fapt adaugă un plus de confuzie la ceea ce, în mod teoretic, numim ambiguitatea imaginii artistice. Cînd lipsește culoarea, care este o parte esențială în articularea și transmiterea mesajului estetic și semantic al unei picturi, nu există nici o garanție în reușita demersului propus. De asemenea, nu trebuie pierdut din vedere faptul că limbajul artistic este ireductibil la concepte, ceea ce, evident, nu ușurează transpunerea semnificațiilor din arta plastică în corespondenți verbali, asimilabili.

Cu toate că dificultățile de descifrare a imaginilor plastice nu sînt ușor de depășit, se impune cu necesitate găsirea unor posibilități teoretice și mai ales experimentale, cu ajutorul

căroră să se constate în ce mod limbajul plastic este sau poate deveni un mijloc de comunicare interumană.

Deosebit de experimentele întreprinse pînă în prezent, orientate cu precădere într-o singură direcție de cercetare, noi ne-am propus să realizăm un studiu cu ajutorul căruia să surprindem nu numai momentul receptării informațiilor, ci și pe cel al exprimării acestora, întrucît procesul comunicării prin intermediul oricărui limbaj presupune existența obligatorie a celor două verigi : a emiterii și a receptării.

IX.1. CULOAREA ȘI FORMA — MIJLOACE ALE COMUNICĂRII INTERUMANE. EXPERIMENT

IX. 1.1. OBIECTIVUL ȘI INSTRUMENTUL DE LUCRU

Pentru a dovedi și susține și experimental ipoteza că formele și culorile reprezintă o anumită specie de limbaj, ne-am propus să realizăm o anchetă psiho-sociologică prin mijlocirea căreia să relevăm modul cum pot fi emise și receptate informații afective, semantice și estetice cu ajutorul cromorfemelor, structurate în imagini artistice și neartistice.

În vederea realizării țelului propus aveam nevoie de un instrument de lucru adecvat. Lipsa unui test validat și potrivit temei căreia i-am dedicat lucrarea de față ne-a determinat să explorăm alte posibilități. Sondarea problematiei propuse presupunea, în cazul nostru, necesitatea conceperii și realizării unui chestionar, prin intermediul căruia să verificăm cum aceste cromorfeme sînt sau pot deveni semne purtătoare ale unor mesaje informaționale. Chestionarul preconizat și aplicat de noi cuprinde șapte probe : pentru patru dintre acestea, am prevăzut utilizarea unor planșe și proiecții de diapozitive color.

I. Pentru primul experiment am realizat 12 planșe cuprinzînd compoziții cromatice, geometric juxtapuse. Ele au fost reproduse după lucrarea lui H. Frieling *Gesetzt der Farbe*. Informațiile afective cuprinse în aceste combinații coloristice au fost verificate, după cum afirmă autorul, pe mii de cazuri.

Correspunzător acestei probe chestionarul prevede (Fișa nr. 1) pentru fiecare planșă trei răspunsuri închise, din care subiectul urma să-l încercuiască pe cel care-i sugera într-o măsură mai mare una din stările menționate, după ce în prealabil o viziona 10—15 secunde. Proba este destinată verificării

felului în care este receptată informația afectivă prin intermediul unor combinații policromatice.

II. Următorul experiment, reversul primului (Fișa nr. 2), a fost conceput pentru cercetarea modului în care subiecții pot emite (exprima) ei înșiși, indiferent de simțul estetic și artistic al fiecăruia, mono și multicolor, următoarele sentimente și emoții : teama, constrângerea, mînia, dragostea, tristețea și liniștea.

Pe lângă intenția consemnată prin această probă am înaintat să verificăm ce concordanțe se vor înregistra prin replicile subiecților anchetați, în raport cu cele din cartea dr. H. Frieling.

III. Pentru cea de a treia probă (Fișa nr. 3) am prevăzut proiectarea a 10 diapozitive reprezentînd picturi ale unor artiști români și străini, după principiul de la simplu la complex, de la imagini figurative la imagini abstracte, mai greu de descifrat sub raportul informației semantice. Iată, în ordine, cele 10 lucrări pentru care se solicită, prin răspunsuri închise și deschise, titlul sau conținutul tabloului : *Casă* de N. Tonitza, *Convoi de prizonieri turci* de N. Grigorescu, *Inscriere în G.A.C.* de C. Baba, *În familie* de I. Strimbu, *Troițe* de I. Țuculescu, *Flori sufletești* și *Paradis* de Mattis Teutsch, *Cincinal* de E. Modâlcă, *Vila R.* de P. Klee și *Catedrală* de H. Hofmann.

IV. După verificarea felului în care se emite și se recepționează o informație afectivă și semantică am imaginat o probă (Fișa nr. 3, pct. 11) pentru ierarhizarea valorică a informației estetice cuprinsă în cele 10 lucrări mai sus menționate. Departajarea se realizează prin acordarea unor note între 6—10.

V. De la fișele nr. 4—6 probele au fost destinate unor experimente legate de posibilitatea de a comunica prin intermediul formelor grafice și sculpturale. Fișa nr. 4 cuprinde 10 asemenea configurații expresive, pentru care subiecții anchetați trebuie să stabilească din cele 5-6 răspunsuri închise pe cel corect.

VI. Experimentul al VI-lea (Fișa nr. 5) prevede proiectarea a șapte diapozitive reprezentînd forme spațiale (sculpturi), realizate de artiști români și străini, mai mult sau mai puțin cunoscute, aflate în diferite muzee sau amplasate în anumite zone ale municipiului Brașov. Lucrările supuse testării sînt : *Nud* de Alberto Viani, trei variante ale *Păsării de aur* și *În văzduh* de Brâncuși, *Brașovul vechi și nou* de Boris Leonovici, *Salt calitativ* de Tene Ionescu și *Muntele* de Corina Ioniță.

Subiecților li se cere să indice din răspunsurile închise (la apreciere există și posibilitatea unui răspuns deschis) pe acela care este corespunzător conținutului semantic exprimat de fiecare sculptură.

VII. Ultima probă (Fișa nr. 6) solicită subiecții, indiferent de talentul lor la desen, să exprime în imagini grafice următoarele idei : zborul, infinitul, căsnicia reușită, confruntarea de forțe, viața, dinamismul.

Prezentăm, la sfârșitul lucrării, chestionarul.

IX. 1.2. METODA DE CERCETARE

Pentru realizarea obiectivului (menționat în capitolul anterior) am utilizat cele șapte probe descrise, din care șase sînt originale. Prin aplicarea lor n-am urmărit studierea particularului, a capacității de recepție și exprimare a individului prin culoare și formă, ci modul în care acest limbaj se grefează pe anumite caracteristici comune de grup. Din aceste trăsături specifice ale unei colectivități vor rezulta și diferențele ce se vor oglindi în rezultatele finale ale experimentului.

După expunerea materialului teoretic și anticiparea unor opinii care vor trebui demonstrate, ne-am propus să stabilim ce diferențe pot surveni în privința transferului de informație prin intermediul cromorfemelor. Există un grad mai mare de afinitate și intuiție, de forță imaginativă și asociativă pentru caracteristicile psihofiziologice și simbolice ale culorilor și formelor, în funcție de nivelul culturologic (teoretic și practic), în raport de anumite aptitudini simple și complexe ale indivizilor care fac parte din diferite grupuri socioprofesionale ?

Pentru a putea disocia subiecții după aceste criterii am ales cinci colective formate din : artiști plastici (25 persoane), elevi ai unui liceu de artă (30), elevi dintr-un liceu de cultură generală (30), tineri muncitori din întreprinderea de coloranți „Colorom“ Codlea (25) și de la uzinele „Tractorul“. Brașov (25). Toate grupele se diferențiază din punct de vedere al nivelului culturologic, unele și în ceea ce privește aptitudinile și talentul (de pildă, cea a artiștilor plastici profesioniști și a elevilor de la liceul de artă), altele și în privința practicii de producție („Colorom“ și „Tractorul“). Rezultatele vor pune mai mult sau mai puțin în evidență aceste deosebiri, care sînt și criteriile de diferențiere scontate aprioric.

Lucrînd separat cu cinci grupe totalizînd 135 de subiecți, care la cele șapte probe au trebuit să dea în medie 70—75 de

soluții, am consemnat în final 10 125 răspunsuri. Semnificația acestora o vom analiza și interpreta în capitolele următoare.

Precizăm că înaintea declanșării experimentului pe cele cinci grupe nominalizate, am făcut probe test pe un număr limitat de subiecți (25), care ne-au sugerat unele retușuri, dar și convingerea unei reușite în cazul aplicării lui.

IX. 1.3. DATELE EXPERIMENTULUI ȘI SEMNIFICAȚIA LOR. RECEPTAREA INFORMAȚIEI AFECTIVE. PROBA I

Arătăm în capitolele anterioare (IV.1.5 și V.1.4.) că valențele afective ale culorilor sînt comunicabile atît prin calitățile impulsive, cit și prin atributele lor expresive. O imagine mono sau policromatică poate transmite o anumită stare sufletească, așa cum reciproca este perfect valabilă : o anumită emoție sau un anumit sentiment poate fi exprimat cu ajutorul combinațiilor cromatice. O asemenea „conversație“ prin mijlocirea cromemelor nu este simplă și nici la îndemîna oricui, dar este posibilă. În urma unor experimente calificate s-a reușit ca prin dozarea cantitativă și calitativă a cîtorva culori asociate să se transmită stări afective cu un conținut precis. Aceste rezultate consemnate în menționata lucrare a dr. H. Frieling le-am preluat pentru experimentul nostru, la care am adăugat și reversul problemei : exprimarea unor sentimente prin aceleași mijloace cromatice. În felul acesta s-a născut prima și cea de a doua probă, pe care le-am supus testării.

În cadrul experimentului (Fișa nr. 1) subiecții au fost solicitați să descifreze, din cele trei variante închise, răspunsul corect, după ce în prealabil priveau cu atenție combinația expusă. Cele 12 planșe conțin, în ordinea culorilor și a cantităților, cîteva cromeme cărora le corespund informații afective.

Planșa I exprimă ura prin galben, roșu, violet, verde, negru și roșu.

Planșa a II-a prin roșu, roz, maro, violet, roșu, bleu, verde sugerează sentimentul dragostei ;

Planșa a III-a : roșu, galben, roșu, oranj = sugerează mînia ;

Planșa a IV-a : gri, violet, negru, maro, verde, roșu, roșu, galben = constrîngerea ;

Planșa a V-a : gri, maro, galben, verde, roșu = foamea ;

Planșa a VI-a : gri, violet, verde, negru, galben = teama ;

Planșa a VII-a : roșu, oranj, verde, bleu, galben = bucuria ;

Planșa a VIII-a : negru, violet, gri = tristețea ;

Planșa a IX-a : violet, alb, maro, verde = melancolia ;

Planșa a X-a : maro, roșu, bleu, verde, roșu, oranj = puterea, forța ;

Planșa a XI-a : verde, bleu, albastru, gri, maro == liniștea ;

Planșa a XII-a : maro, gri, roșu, roz, alb, verde, bleu = slăbiciunea.

Lucrînd separat cu cele cinci grupe am constatat, după prelucrarea datelor, următoarele rezultate :

I. La artiștii plastici profesioniști (Filiala U.A.P. Brașov), am consemnat șase combinații care au întrunit răspunsuri corecte cu un procentaj de peste 50% ; planșa nr. II (dragostea), cu 52%, planșa nr. IV (constrîngerea) cu 64%, planșa nr. VIII (tristețea) cu 72%, planșa nr. IX (melancolia) cu 60%, planșa nr. XI (liniștea) cu 60%, planșa nr. XII (slăbiciunea), cu 72%.

II. Elevii anului II și III ai Liceului de artă (secția arte plastice) din Brașov au totalizat șase rezultate pozitive cu răspunsuri globale bune de peste 50%. Pentru planșa nr. IV (care exprimă sentimentul constrîngerii), s-a realizat un procentaj de 56,60%, pentru planșa nr. VIII (tristețea) — 93,33%, pentru planșa nr. IX (melancolia) 53,33% răspunsuri corecte, pentru planșa nr. X (forța) — 76,66%, pentru planșa nr. XI (liniștea) — 76,66%, planșa nr. XII (slăbiciunea), 83,33%.

III. Performanțele elevilor anului III de la Liceul Șaguna din Brașov, se apropie de cele precedente, totalizînd răspunsuri corecte globale de peste 50% la cinci planșe : nr. IV (constrîngerea), cu 76,00% nr. VIII (tristețea) cu 93,33% (!), nr. IX (melancolia) cu 60%, nr. XI (liniștea) cu 70,00%, nr. XII (slăbiciunea) cu 96,66% (!).

IV. Tinerii muncitori de la Întreprinderea de tractoare din Brașov, între 19—24 ani, în majoritate absolvenți ai unor școli profesionale, au totalizat la patru planșe răspunsuri corecte de peste 50% : nr. VIII (tristețea) cu 92%, nr. IX (melancolia) cu 56%, nr. XI (liniștea) cu 88%, nr. XII (slăbiciunea), cu 84%.

V. Muncitorii de la Întreprinderea de coloranți „Colorom“ Codlea, cu o medie de vîrstă mai mică decît cei de la Tractorul, absolvenți ai unor școli profesionale de specialitate, au totalizat cinci rezultate corecte globale, cu procentaje de peste 50% la planșele nr. II (dragostea), nr. VIII (tristețea) cu 92%, nr. IX (melancolia) cu 68%, nr. XI (liniștea) cu 88%, nr. XII (slăbiciunea) cu 88%.

Interpretind rezultatele în ansamblul lor, două sînt constatările care se impun : prima este aceea că au fost descifrate combinațiile a căror cromatică s-a impus printr-o mai mare forță expresivă, impresivă și, mai ales, simbolică. Sentimentele de tristețe, melancolie, liniște și slăbiciune, încifrate cromatic, au fost descifrate de toate grupele tocmai din motivele arătate mai sus. Răspunsurile corecte cuprinse între 60 și 96% demonstrează cu prisosință acest lucru.

În aceeași ordine de idei menționăm că prea bine cunoscuta expresie coloristică a tristeții, prezentată în cazul nostru de o coloană neagră, urmată descrescînd de violet și gri, a întrunit cel mai mare număr de răspunsuri corecte. Iată rezultatele în ordine : grupul Filialei U.A.P. — 72 % ; elevii Liceului de artă — 93,33% ; elevii Liceului Șaguna — 93,33% ; muncitorii de la Tractorul — 92 % ; tinerii de la „Colorom“ Codlea — 92%. Semnificațiile simbolice ale acestei culori fiind atît de răspîndite în spațiul nostru cultural, n-au constituit decît pentru o minoritate relativ strînsă un anume echivoc.

Cele mai neconcludente răspunsuri au fost date pentru combinațiile de culori care sugerează, după autorul testului, ura și puterea.

Analizînd datele obținute la această probă a experimentului putem afirma că se confirmă una din ideile anticipate în prima parte a lucrării, conform căreia descifrarea semnificațiilor secundare nu se realizează spontan psihologic, ci în timp, prin cunoașterea și recunoașterea încărcăturii expresive și simbolice. În timp ce caracteristicile primare, psihofiziologice se impun în mod natural prin valențele substanțial energetice ale culorii, cele secundare (expresive și simbolice), se învață.

A doua constatare este aceea că subiecții din grupele cu un mai mare bagaj informațional (teoretic și practic), precum și cu un anume avans în privința aptitudinilor complexe, s-au remarcat prin numărul mai mare de răspunsuri corecte. În ordine se detașează din cele trei grupe subiecții aparținînd Filialei U.A.P. și ai Liceului de artă, iar pentru ultimele două subiecții de la „Colorom“ Codlea care, comparativ cu celelalte, au o mai mare ușurință în receptarea și prelucrarea semnelor coloristice. De aici rezultă și cea de a doua concluzie, conform căreia informația culturologică și aptitudinile (simple și complexe) sînt hotărîtoare în intuiția, înțelegerea și folosirea limbajului cromatic. O afirmație cu caracter anticipativ pe care sperăm să o argumentăm și cu rezultatele următoarelor probe ale experimentului nostru.

IX. 14. EXPRIMAREA MONO ȘI POLICROMATICA A INFORMAȚIEI AFECTIVE

Comunicarea prin intermediul oricărui limbaj convențional (cum este și cel al culorilor și al formelor), presupune nu numai recepționarea unui mesaj, ci și exprimarea (emiterea) unor informații. Din această perspectivă am conceput și adoptat cea de a doua probă, capabilă să contribuie la verificarea modului în care se pot transmite sentimente și stări de spirit prin semne cromatice.

Indicînd folosirea unor creioane colorate, subiecții din cele cinci grupe au fost solicitați rînd pe rînd să exprime mono și apoi policromatic următoarele informații cu conținut afectiv: teama, bucuria, constrîngerea, mînia, dragostea, tristețea și liniștea (Fișa nr. 2). Aceste teme figurînd și în proba precedentă (Fișa nr. 1), s-a creat posibilitatea de a stabili asemănările și de a compara deosebirile ce există vis à vis de testul dat de H. Frieling. Față de proba menționată de cercetătorul german, noi am introdus un element suplimentar și anume exprimarea monocromatică a informațiilor respective.

După cum rezultă din preluorarea datelor obținute experimental, culoarea aleasă pentru a sugera un motiv sau altul, deși nu este unanim aceeași, putem stabili suficiente apropieri, iar în unele cazuri opțiunea pentru utilizarea unei anumite tonalități principale în expunerea unei teme depășește procentajul de 80%.

Pentru a avea o imagine generală asupra acestei situații vom prezenta un tabel sinoptic care va cuprinde, în ordinea procentajelor, primele culori utilizate de subiecții fiecărei grupe, cu scopul de a ilustra temele preconizate în chestionar (vezi tabelul de la pagina 203).

Reiese că, pentru a transmite un anumit sentiment sau emoție, cei solicitați au făcut apel la acele culori care, prin conținutul lor substanțial-energetic, contribuie la sugerarea unei anumite stări psihice. În alegerea unui ton, au acționat și contribuit motivații comune, individuale, conduita asociativ-imaginativă, cunoștințele stocate despre caracteristicile impulsive și expresiv-simbolice ale culorilor.

Pentru a exprima monocromatic sentimentul sau emoția de „teamă“, subiecții au ales cu predilecție maroul și negrul, ele reprezentînd peste 60 % din opțiuni și numai într-un caz se realizează cu violetul acest procentaj.

Tema	Tema	Bucuria	Constrin- gerea	Minia	Dragostea	Tristețea	Liniștea
Grupa							
Artiști plastici (Filiala U.A.P. Brașov)	Vi = 32,00 N = 32,00	G = 24,00 R = 20,00	M = 28,00 N = 24,00	R = 36,00 N = 28,00	R = 60,00 O = 16,00	Vi = 28,00 N = 24,00	Ve = 44,00 Ab = 24,00
Liceul de artă Brașov	M = 40,00 N = 20,00	O = 50,00 R = 20,00	M = 23,33 V = 26,66	R = 33,00 Ve = 26,66	R = 36,00 O = 36,00	N = 30,00 Vi = 26,66	Ve = 36,00 Bl = 33,00
Liceul „Șaguna“ Brașov	N = 40,00 M = 26,66	O = 26,66 R = 20,00	M = 33,33 N = 30,00	R = 53,00 N = 13,00	R = 73,00 G = 13,17	N = 60,00 M = 16,00	Ve = 53,33 Bl = 30,00
Întreprin- derea „Tractorul“	M = 60,00 N = 24,00	R = 56,00 Ab = 28,00	M = 32,00 N = 16,00	M = 36,00 Vi = 24,00	R = 72,00 O = 16,00	N = 64,00 M = 24,00	Ve = 56,00 Bl = 36,00
Întreprinderea „Colorom“ Codlea	M = 36,00 N = 32,00	R = 60,00 Ab = 28,00	N = 24,00 Vi = 24,00	Ab = 24,00 Vi = 24,00	R = 88,00 O = 4,00	N = 44,00 M = 32,00	Ve = 72,00 Bl = 12,00

(Inițialele reprezintă abrevierea culorilor : Vi = violet, N = negru, M = maro, G = galben, R = roșu, O = oranj, Ab = albastru, Ve = verde, Bl = bleu).

Este „teamă“ maro, neagră sau violet? Judecând asociativ, această temă nu poate fi exprimată decât cu tonalități închise, reci și, din acest unghi de vedere, se pare că imaginația celor chemați să răspundă la această problemă a reacționat adecvat.

Neexistind însă un cod sau o simbolică precisă a culorilor, la regula amintită pot apărea și numeroase excepții. În sprijinul acestei afirmații vin rezultatele obținute în cazul sugerării monocromatice a „tristeții“, pentru care subiecții au utilizat aceleași culori: maroul, negrul și — în cazul a două grupe (artiști plastici și liceul de artă) — violetul. Folosirea cromemelor respective este mult mai justificată din punct de vedere al sensurilor simbolice și expresive unanim acceptate în zona noastră culturologică, în mod deosebit pentru negru, cât și pentru violet. Elevii de la liceul Șaguna și muncitorii de la „Tractorul“ au cel mai mare număr de opțiuni pentru negru: 60 % și respectiv 64%.

Pentru a rămâne tot în sfera caracteristicilor relative ale limbajului cromatic (respectiv al exprimării cromatice) vom constata din datele obținute că maroul, negrul și violetul, la care se mai adaugă într-un singur caz și verdele, sînt preferate și în exprimarea monocolor a „constrîngerii“.

A disocia deci trei expresii policromatice ce cuprind în structura lor aproximativ aceleași tonuri (maro, negru, violet), dar se referă fiecare la un alt conținut afectiv (teamă, tristețe, constrîngere), devine o chestiune dificilă, dacă nu imposibil de descifrat în cazul în care contextul nu permite o diferențiere.

Cel mai mare indice l-am înregistrat la tema „dragostei“ și a „liniștii“; prima și-a găsit expresia în culoarea roșie, cuprinsă între 36% (Liceul de artă) și 88% („Colorom“), iar a doua în verde, ce variază procentual între 36% (Liceul de artă) și 72% („Colorom“).

Dacă pentru a sugera sau transmite sentimentul „dragostei“, culoarea roșie a fost aleasă pentru caracteristicile ei simbolice, în cea de a doua situație verdele a fost utilizat datorită calităților lui psihofiziologice relaxante, liniștitoare.

Reiese că o culoare a fost folosită pentru a exprima monocromatic o anumită stare afectivă, atît din considerente impulsive, cât și expresiv-simbolice. Intuiția, simțul pentru culoare, cunoașterea valențelor psihofiziologice și emoționale, precum și a semnificațiilor acestora au fost determinante. Așa se explică de ce expresiile coloristice pentru temele „tristețea“, „dragostea“, „teamă“, „bucuria“ și „liniștea“ sînt relativ mai

unitare decît în cazul motivelor „constrîngerea“ și „minia“, care s-au dovedit a fi mai echivoc elaborate ca expresie a unui conținut programatic.

Exprimarea policromatică este evident mai completă, dar în același timp mai complexă. Pentru a emite o informație anume prin intermediul unei compoziții de culori sînt necesare, în principiu, aceleași cunoștințe și calități psihologice individuale, dacă nu chiar mai multe.

Ca să verificăm complexitatea exprimării policromatice a temelor propuse, le-am supus unei probe experimentale asemănătoare cu cea precedentă ca metodologie.

Dacă în raport cu schemele date de H. Frieling răspunsurile obținute de la subiecții noștri se apropie într-o anumită măsură, ele diferă însă sub aspect cantitativ și calitativ. De exemplu, culorile utilizate de participanții la experimentul nostru pentru a ilustra motivul „teamă“ sînt, în general, cele cuprinse și în schema etalon prezentată de cercetătorul german, dar nu în ordinea și proporția dată. Figurează negrul, violetul, verdele și, într-o oarecare măsură, mult mai mică, galbenul. În schimb lipsește complet griul, care ocupă cantitativ primul loc în formula lui H. Frieling. Această lacună ne face să considerăm acest prim exercițiu deficitar pentru toate grupele.

Tema „bucuriei“ este mult mai aproape de datele testului amintit. Dacă proporțiile nici în acest caz nu sînt identice, ele se apropie de schema model. Iată cum se prezintă rezultatele cîtorva grupe în raport cu formula etalon :

<i>H. Frieling</i>	<i>Liceul de artă</i>	<i>Tractorul</i>	<i>Colorom</i>
Roșu = 100 %	30,13%	38,88%	30,76 %
Oranj = 93%	23,08 %	20,37%	13,18%
Verde = 50%	8,90%	11,11 %	18,68%
Bleu = 40 %	10,95%	15,74%	16,48 %
Galben = 30%	19,17 %	9,25%	7,69%

Datele obținute pentru cea de a treia temă nu sînt concludente. În schema lui Frieling sentimentul „constrîngerii“ este exprimat de următoarele culori : gri, violet, negru, maro, verde, roșu, roșu, galben. Dintre acestea figurează la toate grupele maroul, negrul și, într-o proporție mai redusă, violetul și verdele. Lipsește însă și în acest caz griul care, în structura cantitativă a compoziției, ocupă primul loc.

Răspunsurile policromatice date pentru cea de a patra temă, tema „mîniei“, sînt numai parțial valabile față de formula stabilită ca sistem de referință. În raport cu aceasta, care cuprinde cromemele roșu, galben și oranj, doar prima culoare este mai bine reprezentată și numai la trei grupe : artiști plastici, liceul de artă și liceul Șaguna.

Asocierea cu efectele fiziologice ale acestei stări emoționale sînt evidente : „ești roșu de mînie“, așa cum la figurat poți fi și negru. Apreciem că din aceste considerente cele două culori (precum și o nuanță de maro rezultată din combinarea roșului cu negrul) sînt mai frecvente în expresia propusă de subiecții tuturor grupelor.

Tema „dragostei“ are o formulă destul de complexă în testul german ; ea cuprinde o coloană înaltă de roșu, urmată în proporții mult mai reduse (15% din aceasta) de roz, oranj, violet, roșu, bleu, verde.

În replica dată de participanții lotului nostru culoarea roșie se află pe primul loc, înregistrînd între 32 și 42,85% din totalul răspunsurilor date. Urmează albastru-bleu cu un procentaj între 10—16%, oranjul (5—17%), verdele (5—15,53%) și violetul în cantități neglijabile.

Deși în combinațiile concepute și exprimate de subiecții tuturor grupelor găsim multe din culorile cuprinse în schema etalon, ordinea și proporțiile cantitative și calitative diferă. Remarcăm însă că, pentru a sugera această temă, majoritatea a simțit nevoia să exprime sentimentul respectiv, în principal prin culori calde, roșu, oranj și galben, urmate sau alternate de verde și albastru-bleu, ceea ce constituie o replică demnă de reținut pe ansamblul probei.

Expresia policromatică pentru cea de a șasea temă, „tristețea“ ; se apropie în anumite limite de formula etalon reprezentată în acest caz de o coloană înaltă de negru, urmată de violet (40% din prima) și gri (16%). Cu excepția grupei artiștilor plastici, la care violetul se află pe primul loc, la celelalte grupe găsim negrul urmat de violet, acesta din urmă fiind situat cantitativ între poziția a doua și a patra. Griul figurează în proporții foarte mici, doar la artiștii plastici (7,95%) și ai liceului de artă (2,04%). În plus apar culorile maro și albastru la toate grupele ; ele trebuie luate în considerație ca o necesitate în completarea imaginii respective cu tonuri reci.

Pentru ultima temă, „liniștea“, tabloul dat de H. Frieling prevede, în primul rînd, culoarea verde, urmată de bleu, al-

bastru, gri și maro în proporții descrescînde între 48—25%. Replica subiecților noștri este apropiată pentru grupa cromatică verde, bleu, albastru și, într-o oarecare măsură, maro. Griul este prezent, dar numai simbolic: 2,29% la elevii liceului de artă.

După prelucrarea și interpretarea datelor la care ne-am referit o primă concluzie care se impune este aceea că, în funcție de caracteristicile arătate, unele grupe s-au apropiat într-o măsură mai mare, altele mai mică (prin răspunsurile lor mono și policromatice) de aproximativ aceleași teme programatice: „tristețea“, „dragostea“, „bucuria“, „liniștea“ și parțial „mînia“. Pentru temele „constrîngerea“ și „teamă“, replicile date sînt mai puțin concludente.

Explicația dată este în principiu aceeași cu cea emisă în considerațiile și concluziile precedente: dincolo de caracterul relativ al limbajului cromatic oamenii pot să-și comunice sentimentele lor cu ajutorul unor semne colorate, dacă ei au cunoștințe corespunzătoare despre caracteristicile impresive și expresiv-simbolice ale culorilor, dacă au aptitudini, intuiție și simț pentru combinarea acestora în sfîrșit, dacă în contact cu ele se declanșează conduita asociativă și imaginativă a celui care încearcă să descifreze sensurile și semnificațiile cromelelor.

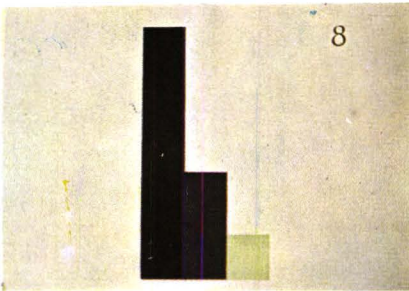
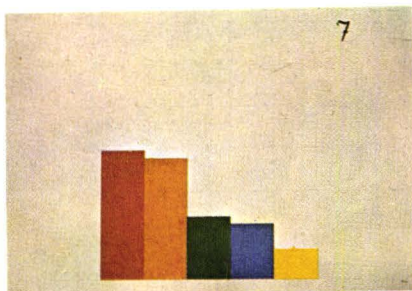
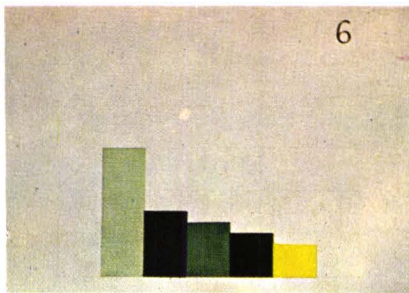
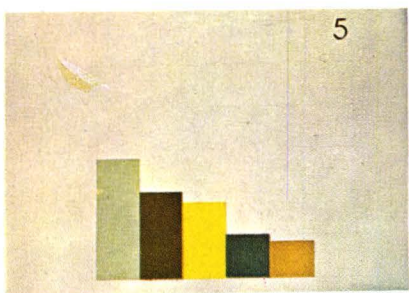
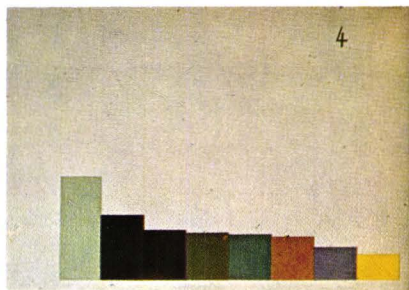
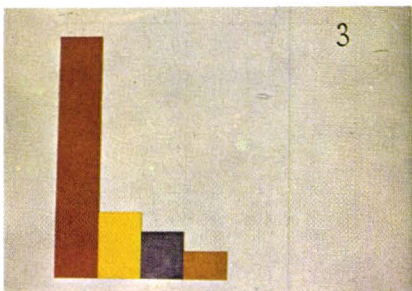
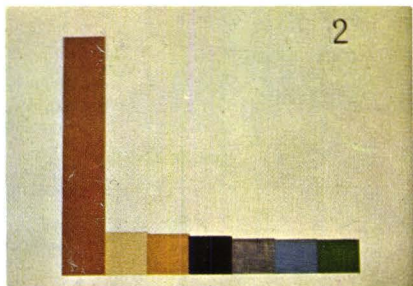
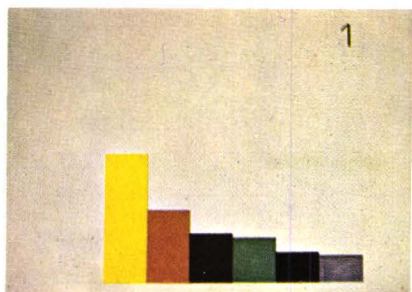
A doua concluzie o repetă pe cea cristalizată în finalul capitolului premergător și se leagă organic de explicația mai sus formulată. Grupele reprezentate de subiecți a căror pregătire, profesiune și aptitudini le oferă un avantaj psiho-culturologic în utilizarea estetică și extraestetică a culorilor, pot realiza performanțe remarcabile atît în receptarea, cît și în emiterea informației afective. În cazul nostru, ele sînt în ordine: grupa artiștilor plastici (U.A.P.) Brașov, a elevilor liceului de artă și a tinerilor muncitori de la „Colorom“ Codlea. Nu la distanțe foarte mari se situează elevii liceului Șaguna din Brașov și muncitorii de la uzina „Tractorul“, ceea ce înseamnă că utilizarea generalizată a imaginii cromatice în sfera comunicării este posibilă. În domeniul artistic situația este complet diferită. Fiecare creator poate și trebuie să fie posesorul unui limbaj propriu. Despre caracteristicile unui experiment în această sferă de activitate specifică ne oferă date, sperăm concludente, capitolul următor.

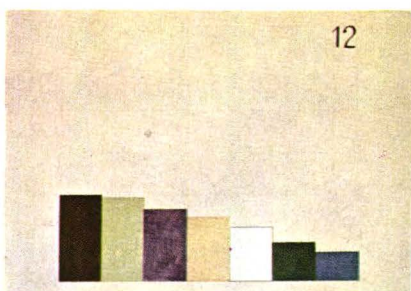
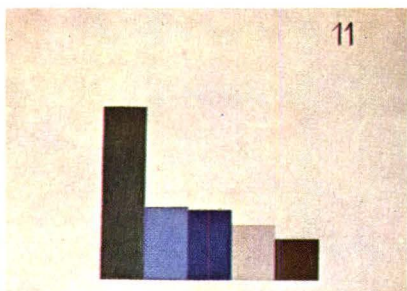
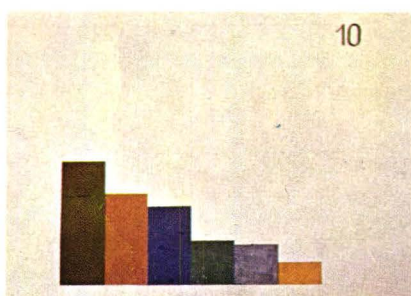
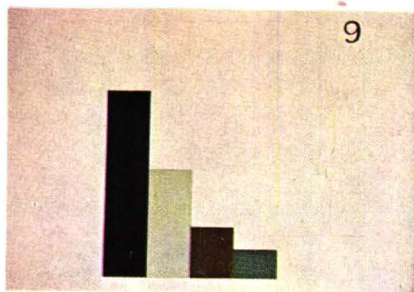
Limbajul plastic, prin intermediul culorilor și al formelor, nu poartă și vehiculează numai informații afective, ci și mesaje cu conținut semantic. Acestea din urmă sînt mai greu de descifrat întrucît arta, în general și cea modernă în special, nu și-a însușit ideea medievală conform căreia pictura ar fi un poem mut, iar poemul o pictură care vorbește.

În capitolele dedicate cercetării fundamentale am arătat că identificarea limbajului verbal cu cel plastic ar fi o asimilare forțată, neștiințifică. Imaginea artistică este ireductibilă la concept și, implicit, la cuvinte, dar acest lucru nu înseamnă că ea nu este încărcată cu anumite sensuri și semnificații : ele însă nu pot fi traduse mot à mot. După cum am mai menționat, limbajul artei este mai mult decît o metaforă aproximativă (E. Gombrich) ; el trebuie descifrat și înțeles, aproape sau identic, conform intenției creatorului.

Pentru a stabili care este capacitatea de tălmăcire a conținutului de ordin semantic vehiculat cu ajutorul limbajului pictural (al culorilor și formelor în acest caz), am conceput cea de a treia probă (Fișa nr. 3). Experimentul constă din proiectarea limitată (10—25 secunde) a fiecărei lucrări înregistrate pe diapozitiv color, reprezentînd 10 opere ale unor autori români și străini ; proba solicită ca subiecții să indice, prin răspunsuri deschise sau închise, care este semnificația tabloului perceput. Indicile de accesibilitate a fost astfel gradat, încît să se poată realiza principiul de la simplu la complex în cazul de față de la figurativ la nonfigurativ. Chestionarul preconizează pentru patru lucrări (I, II, III și VIII) răspunsuri deschise, iar pentru restul (IV, V, VI, VII, IX și X) răspunsuri închise.

Prelucrarea și interpretarea datelor obținute ne-au permis emiterea unor reflecții și considerații pe care le supunem atenției și criticii publice. Pentru tablourile prevăzute cu răspunsuri deschise (*Casă* de N. Tonitza, *Convoi de prizonieri turci* de N. Grigorescu, *Înscriere în G.A.C.* de C. Baba și *Cincinal* de Ef. Modălcă), subiecții au indicat sau propus diferite denumiri, din care rezultă că în marea lor majoritate au înțeles conținutul și mesajul ideatic (semantic), mulți dintre ei indicînd chiar titlul exact sau aproximativ al picturilor prezentate. Acest ultim aspect este valabil mai ales în cazul primelor două lucrări. Pentru *Casa* lui N. Tonitza, toate grupele au răspuns la subiect fie prin indicarea denumirii originale a tabloului, fie prin sinonime ce reflectau conținutul acestuia „Casă“, „Casă





Fișa nr. 1

12 planșe color reproduse din lucrarea dr. H. Frieling,
Gesetzt der Farbe



Fișa nr. 3

1. N. Tonitza, *Casă*



2. N. Grigorescu, *Convoi de prizonieri turci*

3. C. Baba, *Inscriere în G.A.C.*





4. Ipolit Strimbu, *Scenă de familie*

5. I. Țuculescu, *Troite*





6. H. Matisse, *Flori sulle trestie*

7. H. Matisse, *Paradis*

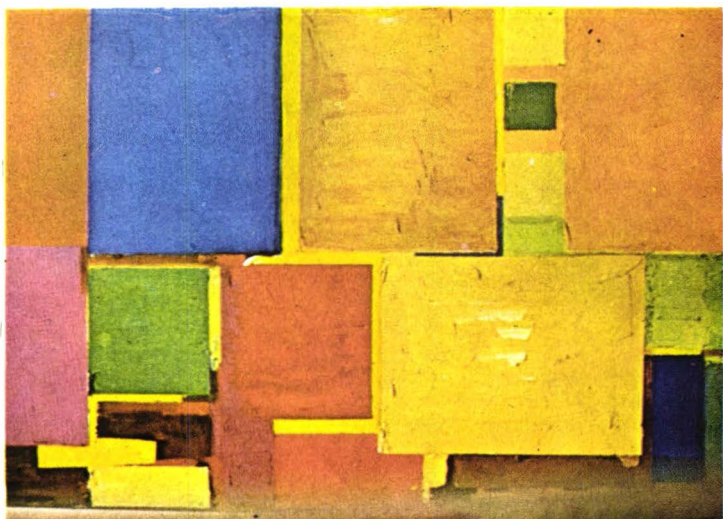




8. Modilcã Eftimie, *Cincina*



9. P. Klee, *Vila R.*

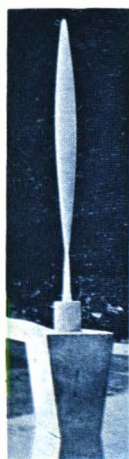
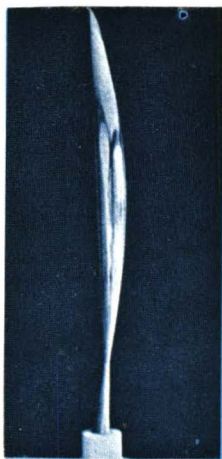
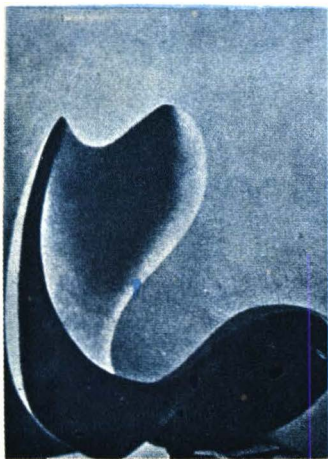


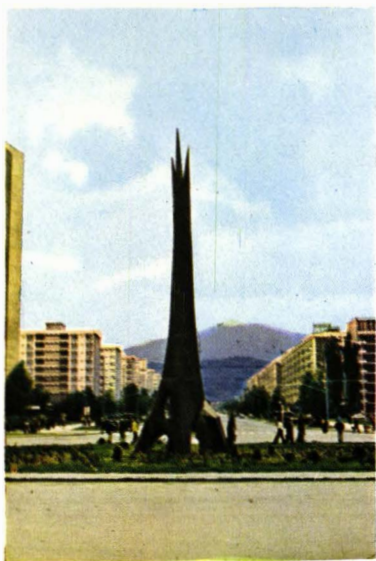
10. N. Hofmann, *Catedrală*

Fișa nr. 5

1. A. Viani, *Nud*
2. C. Brâncuși, *Pasărea de aur*

3. C. Brâncuși, *Pasăre în văzduh*
4. C. Brâncuși, *Pasăre în văzduh*





5. Boris Leonovici, *Brașovul vechi și nou*



6. Tene Ionescu, *Salt calitativ*

7. Corina Ioniță, *Muntele*



la țară“, „Intrare“, „Prispă“, „În fața casei“, „Pridvor“ etc.), în proporție de 96—100%. Și lucrarea lui N. Grigorescu *Convoi de prizonieri turci* a fost nominalizată exact în limite ce oscilează între 28 % („Colorom“) și 73% (liceul Șaguna); restul răspunsurilor sint, de asemenea, la subiect, dar formulate în termeni mai generali: „Războiul de independență“, „1877“, „Prizonieri“, „În război“, „Convoi de prizonieri“ etc. Am reținut denaturarea sensului și a semnificației tabloului doar în procentaje reduse: 20% (grupa „Tractorul“ și 27% (grupa „Colorom“).

Cea de a treia lucrare, *Inscriere în G.A.C.* semnată de C. Baba, a fost identificată la titlu într-o proporție mai mică decât cele precedente: între 0% („Colorom“) și 52% (U.A.P.Bv.); în schimb, s-au formulat răspunsuri generale, apropiate de conținutul real al picturii, între 37 % (liceul Șaguna) și 64% („Tractorul“): „Semnarea unei cereri“, „Semnarea unui act“, „Cooperativizare“, „Țărani semnind“, „Țărani“ etc.

Deși cea de a patra lucrare, a pictorului brașovean Ef. Modâlcă, se exprimă în simboluri cu o redundanță minimă, ea a fost înțeleasă datorită mesajului transmis printr-o imagine expresivă, în cadrul căreia culoarea și forma se susțin reciproc. Accesibilitatea limbajului este evidentă și acest fapt se reflectă nu în indicarea exactă a titlului („Cincinal“), între 4% și 24 %, ci în prezentarea sugestivă a conținutului pe care-l reprezintă pictura: „Industrie“, „Industrializare“, „Oțelărie“, „Munca oțelărilor“, „Siderurgie“, „Turnătorie“, „Geneza focului“, „Uzină“ etc. Răspunsurile care reflectă relativ apropiat semnificația tabloului, sint cuprinse între 78% (U.A.P.) și 100% („Tractorul“ și „Colorom“). Remarcăm faptul că tinerii muncitori de la cele două întreprinderi citate au reușit să identifice și să se identifice în atmosfera operei respective. Acest lucru înseamnă că atât mijloacele de exprimare, cât și procedeele artistice ale limbajului adoptat au fost nu numai accesibile, ci și expresive. Nuanțele de roșu, roșu-oranj utilizate sugerează incandescența și strălucirea mirifică a metalului topit.

Pentru celelalte șase tablouri vom prezenta într-un tabel sinoptic situația indicilor realizați. Aceștia se reflectă procentual în capacitatea subiecților de a descifra conținutul semantic al picturilor proiectate prin cele două modalități propuse: indicarea unuia din cele trei răspunsuri închise sau, la alegere, prin răspuns deschis. Întrucât acestea din urmă (30 la număr)

nu se apropie de sensul și semnificația lucrărilor, ci mai degrabă confirmă echivocul sau ambiguitatea imaginii, nu le vom aminti.

Nr. din chest.	Grupa Lucrarea	U.A.P.	Liceul de artă	Liceul Șaguna	Tractorul	Colorom
IV	<i>În familie</i> I. Strimbu (figurativ)	80,00	53,00	6,00	64,00	32,00
V	<i>Troițe</i> I. Tuculescu (nonfigurativ)	32,00	56,00	70,00	28,00	12,00
VI	<i>Flori sufletești</i> Mattis Teutsch (nonfigurativ)	44,00	73,33	26,00	44,00	16,00
VII	<i>Paradis</i> Mattis Teutsch (nonfigurativ)	24,00	63,33	63,00	60,00	16,00
IX	<i>Vila R</i> P. Klee (figurativ stilizat)	48,00	100,00	100,00	20,00	56,00
X	<i>Catedrala</i> H. Hofmann (nonfigurativ)	24,00	30,00	20,00	56,00	4,00

Luînd, ca și în cazurile precedente, drept criteriu de indice pozitiv media răspunsurilor care depășesc 50 %, pe primul loc se situează Liceul de artă cu cinci asemenea rezultate; urmează Liceul Șaguna și „Tractorul” cu cîte trei și, în sfîrșit, „Colorom” Codlea și U.A.P., cu cîte unul.

Analizînd media răspunsurilor date la această probă, observăm că ultima lucrare proiectată — *Catedrala* lui H. Hofmann — a întrunit cel mai scăzut indice în ce privește decodificarea conținutului semantic. Rezultatul nu este întîmplător. Pictura menționată, realizată în stilul lui Mondrian (suprafețe geometrice de culoare), prezintă și cel mai mare grad de dificultate în înțelegerea reală a semnificației.

Semnalînd pe de o parte faptul că, în afara ultimilor două lucrări (*Vila R* și *Catedrala*), toate celelalte sînt mai mult sau mai puțin cunoscute, ele fiind expuse în Muzeul de artă din Brașov și relativ des menționate în publicații, iar pe de altă parte nivelul de pregătire al primelor trei grupe (artiști plas-

tici, liceul de artă și Șaguna) precum și a celorlalte două („Tractorul“ și „Colorom“), nu putem pune rezultatele pozitive decât pe seama cunoștințelor, a informației culturologice stocate pînă la data experimentului.

Atunci cînd obiectul percepției actuale este cunoscut direct din contemplări anterioare, din lecturi premergătoare actualui receptării, descifrarea informației cuprinse în mesajul tabloului se face mult mai ușor, chiar dacă înainte nu au fost înțelese toate sensurile incifrate.

Fără un fond apercceptiv corespunzător sau dacă termenul nu are o susținută acoperire științifică, fără o experiență formată în acest domeniu, culorile și formele îmbrăcînd o atît de mare diversitate în constelația limbajelor artistice, rămîn pentru mulți simboluri exprimate, dar nedescifrate. Este cazul *Troitelor* lui Țuculescu, a *Florilor sufletești* ale lui Mattis Teutsch, *Catedrala* lui H. Hofmann și altele, pe care nu le-am mai citat.

Se întîmplă însă ca unele limbaje să rămînă indescifrabile (criptice) fie datorită caracterului lor arbitrar (intranspozabile), fie datorită prăpastiei ce există între ceea ce vrea să exprime și ceea ce exprimă în realitate artistul. Dacă între intenția creatorului și faptul estetic realizat distanța este prea mare sau dezechilibrul prea acut, atunci năzuința moare în cămașa formei. Acesta este fructul proiectelor insuficient germinate.

Oricum, descifrarea sensului semantic rămîne o problemă dificilă, dar nu imposibilă. Parafrazîndu-l pe Pierre Emmanuel, putem afirma că limbajul culorilor și al formelor este ca un „iceberg“ din care mai întîi vedem și înțelegem numai ce strălucește la suprafață, urmînd ca marea parte ascunsă s-o aflăm după ce se va topi la înalta temperatură a culturii și cunoașterii umane.

IX. 1.6. CUANTIFICAREA INFORMAȚIEI ESTETICE

Informația estetică, ale cărei trăsături caracteristice le-am prezentat la locul potrivit (V. 1.3), se include tot în structura limbajului plastic. Armonia, contrastul, clarobscurul, proporția, simetria, asimetria și alte elemente cu acest specific sînt componente ale acestuia.

Receptate în procesul comunicării artistice, ele se reflectă în aprecierea individuală și colectivă, fiind condiționată la rîndul ei de gustul estetic.

Efectele informației estetice fiind pe plan subiectiv rezultatul unui proces de evaluare ce poate fi măsurat, ne-am gândit la o probă simplă, cu ajutorul căreia să cuantificăm aprecierea și, prin ea, atitudinea favorabilă sau nefavorabilă față de o anumită lucrare artistică.

Avînd în vedere că cele 10 picturi, ca orice operă de artă, sînt purtătoare și ale unor mesaje estetice, am reprojec-tat diapozitivele, cerînd subiecților să le estimeze valoarea din această perspectivă și să le acorde cîte o notă între 6 și 10.

Ca rezultat al acestei probe experimentale am obținut, pe grupe și pe ansamblul lotului sondat, următoarea ierarhi-zare valorică, exprimată în note medii :

Nr. crt.	Grupa Lucrarea	Artiști plastici	Liceul de artă	Liceul Șaguna	Tractorul	Colorom	Media generală	Clasament general
1	<i>Casă de N. Tonitza</i>	8,92	8,43	8,70	9,52	9,28	8,94	II
2	<i>Convoi de prizo- nieri turci de N. Grigorescu</i>	8,88	9,10	9,03	9,68	9,40	9,20	I
3	<i>Inscriere în G.A.C. de C. Baba</i>	8,48	8,36	7,66	9,24	8,44	8,42	IV
4	<i>În familie de I. Strîmbu</i>	7,40	8,36	7,30	8,80	8,84	8,11	VI
5	<i>Troițe de I. Țuculescu</i>	8,60	8,03	8,23	7,52	6,96	7,88	VIII
6	<i>Flori sufletești de Matis Teutsch</i>	8,36	8,13	8,90	8,40	8,04	8,37	V
7	<i>Paradis de Matis Teutsch</i>	8,56	8,06	8,86	8,24	8,68	8,48	III
8	<i>Cincinal de Ef. Modâlcă</i>	7,88	6,90	8,20	8,80	8,64	8,04	VII
9	<i>Vila R de P. Klee</i>	8,56	6,50	7,53	8,52	8,12	7,78	IX
10	<i>Catedrală de H. Hofmann</i>	7,84	8,23	7,23	7,84	7,40	7,71	X

Aşa cum reiese din situația sinoptică prezentată, picturile lui N. Grigorescu și N. Tonitza își păstrează primul și, respectiv, al doilea loc atât în clasamentul rezultat pe grupe, cât și pe ansamblul întregului lot investigat.

Pe grupe, ierarhia este relativ labilă pentru celelalte lucrări și fenomenul se explică prin ceea ce arătam mai înainte: aprecierea, evaluarea informației estetice este condiționată de gust, iar aceasta la rândul său — completăm acum — de bunul simț și, mai ales, de educație.

Cunoscând caracteristicile socio-profesionale, implicit pregătirea și, în linii generale, educația estetică și artistică primită organizat prin intermediul școlii și al meseriei practicate, unele fluctuații ne apar justificate: anumite lucrări plac mai puțin și pentru că nu sînt înțelese. Este cazul pictorilor I. Țuculescu, P. Klee și H. Hofmann.

Dincolo de aceste constatări trebuie să recunoaștem că informația estetică este cea mai controversată. E greu de stabilit o unanimitate de vederi, nu numai din cauza celui „De gustibus...”, ci și pentru faptul că un limbaj artistic, cu toate componentele sale, nu se limpezește și nu se impune ca valoare și sens decît după o anumită perioadă de timp. Experimentul de la Toronto (IX.1) oferă argumente în această direcție.

Din perspectivă contemporană este greu să descifrezi cu certitudine axiologică valoarea unei opere, a unui artist. Aceasta se clarifică, se distilează în timp, dintr-o îndelungată și verificată viziune istorică. Aşa se explică poziția atât de stabilă, pe grupe cât și pe ansamblu, a celor două lucrări aparținînd clasicilor picturii noastre naționale, N. Grigorescu și Tonitza.

IX. 1.7. RECEPTAREA SEMNIFICAȚIEI FORMELOR

Partea a doua a experimentului am rezervat-o unor probe destinate verificării felului în care se realizează, cu ajutorul formelor, comunicarea interumană în cele două momente ale sale: emiterea și receptarea acestora, ca semne și informații.

Cu toate că în realitate nu există culoare fără formă și formă fără culoare (cromatică sau acromatică), noi am propus, atât în domeniul cercetării fundamentale cât și experimentale a lucrării de față, disocierea acestor două elemente din rațiuni de analiză și sistematizare.

La o primă vedere limbajul formelor ne apare mai accesibil, mai operativ și mai funcțional decît al culorilor, pentru

simplul motiv că orice configurație figurativ reprezentată — în grafică, pictură sau sculptură — reproduce sau exprimă obiecte, lucruri și ființe identificabile, ușor de recunoscut și descifrat. În realitate însă situația este contradictorie. Cu ajutorul formelor noi putem reda lumea înconjurătoare fie într-o variantă realistă, fie într-o ipostază transfigurată și abstractă, fapt care complică într-o anumită măsură procesul comunicării. Din această cauză ne-am îndreptat atenția către acele limbaje cu un grad mai mare de dificultate, în dorința de a observa experimental felul în care oamenii reușesc sau nu să deslușească semnificația unor forme abstracte.

Cele două probe destinate verificării modului în care este descifrat conținutul ideatic al unor configurații cuprind un fel de alfabet grafic (Fișa nr. IV) și o suită de sculpturi înregistrate pe diapozitiv (Fișa nr. V).

În cazul primului experiment realizat pe baza fișei nr. IV am cerut subiecților din fiecare grupă (după ce în prealabil le-am făcut instructajul necesar) să precizeze prin alegerea unuia din cele 4—5 răspunsuri închise semnificația fiecărei forme grafice din chestionar.

Din prelucrarea și analiza datelor am consemnat un număr relativ mic de rezultate pozitive (adică cu un procentaj mediu mai mare de 50%), sub așteptările anticipate teoretic: patru la grupa artiștilor plastici (D, I, II, III), două la grupa elevilor de la Liceul de artă (II și V), cinci la Liceul Șaguna (B, I, II, III, V), unul la „Tractorul“ (II) și trei la „Colorom“ (C, II, V).

Forma grafică la care am înregistrat cea mai bună medie de răspunsuri pozitive (5) este notată în fișa nr. IV cu însemnul doi roman și sugerează ideea de agitație.

Cea de a doua probă (Fișa nr. V) destinată, de asemenea, investigării posibilităților de descifrare a formelor, de această dată sculpturi, a constatat din proiectarea a șapte imagini reprezentând tot atâtea lucrări de artă monumentală. Cu acest prilej am inversat procedeul plecând de la opere mai puțin sau deloc cunoscute (*Nud* de A. Viani) și cunoscute (trei variante ale *Păsării de aur* și *În văzduh* de C. Brâncuși), la lucrări familiare (*Brașovul vechi și nou* de Boris Leonovici, *Muntele* de Corina Ioniță, *Salt calitativ* de Tene Ionescu). Ultimele trei le-am numit „familiare“, întrucât sînt amplasate în diferite zone ale Brașovului: primele două în zona Gării Noi, iar ultima în fața Complexului comercial „Steagul Roșu“.

După prezentarea fiecărei imagini subiecții trebuiau să se fixeze asupra unuia din cele 4—5 răspunsuri închise și anume

asupra aceleia care i se părea corespunzător tematic ou sculptura proiectată. Chestionarul mai prevede și posibilitatea unui răspuns deschis, în cazul în care cineva considera că nici unul din cele date nu indică subiectul sau conținutul lucrării respective. S-au obținut pentru ultima variantă 32 completări, dar fără contribuții deosebite în descifrarea sensului real al sculpturii prezentate.

Urmărind răspunsurile date în funcție de cele trei criterii anunțate (lucrări mai puțin sau deloc cunoscute, cunoscute și familiare), am reținut următoarele rezultate :

Nudul de A. Viani, din prima categorie, exprimat printr-o formă abstractă, n-a întrunit nici un procentaj pozitiv la toate cele cinci grupe socio-profesionale, limitele realizate fiind între 4—24%.

Cele trei variante ale păsărilor lui C. Brâncuși, „de aur“ și „în văzduh“ (din categoria „cunoscute“), au întrunit 10 răspunsuri pozitive : U.A.P. (3) = 76%, 68%, 60% ; Liceul de artă (3) = 93,33%, 96,66%, 90% (!) ; Liceul Șaguna (3) = 73,33%, 73,33%, 70,00% ; Tractorul (1) = 52% (*Pasărea de aur*) și „Colorom“ (1) = 60,00% („*Pasărea în văzduh*“).

Sculpturile din cea de a treia categorie („familiare“) confirmă accepția pe care am dat-o acestui termen : lucrări care, deși intră foarte des în câmpul vizualității noastre, ele rămân necunoscute în esența lor, mai ales dacă acestea prezintă o redundanță scăzută, iar informația colaterală lipsește. Acestea au întrunit doar trei răspunsuri medii pozitive : două sculptura lui B. Leonovici, *Brașovul vechi și nou* (inspirată din rădăcina cu coroană a vechiului oraș medieval) din partea elevilor liceului de artă (53,33%) și a muncitorilor de la „Colorom“ Codlea (60%) și una lucrarea *Salt calitativ* semnată de Tene Ionescu, cu un procentaj de 68% („Colorom“).

În cazul acestor probe se impune, de asemenea, concluzia că limbajul formelor poate ajunge un mijloc folosit în sfera comunicării numai în măsura în care este asimilat culturologic, devenind astfel o parte a patrimoniului spiritual comun. Cel mai bun exemplu îl furnizează sculpturile lui Brâncuși (din seria menționată), care au obținut cele mai multe rezultate pozitive datorită faptului amintit.

Pînă cînd culorile și formele, ca semne ale unui repertoriu consacrat de limbajul unui artist, nu sînt descifrate drept urmare a unui complex proces de cunoaștere și generalizare, ele sînt susceptibile de a li se acorda nenumărate accepțiuni. Este

dealtfel ceea ce scrie și H. Focillon : „...de îndată ce forma apare, ea este susceptibilă de a fi citită în mai multe feluri“²⁴. De aici încolo punctele noastre de vedere nu mai concordă, întrucît el consideră, alături de Emile Mâle, că o interpretare comună nu a fost posibilă nici în evul mediu, cînd arta se supunea unor reguli simbolice tot atît de riguroase ca cele ale matematicii.

Părerea noastră, de mai multe ori exprimată în cursul acestei lucrări, dovedită și de probele experimentului nostru, este aceea că semnificația culorilor și a formelor se fixează și se stabilizează în circuitul informațional numai după ce intervine numitorul comun al factorilor culturologici care prin studii, prospectare critică și educație contribuie la clarificarea și cunoașterea acelor părți ascunse ale „icebergului“. Sigur că acțiunea de dezvăluire a acelor „părți ascunse“ este un proces de lungă durată. Din această cauză mulți creatori nu supraviețuiesc tălmăcirii complete a operei lor, respectiv a limbajului lor artistic.

IX. 1.8. EXPRESIA GRAFICĂ A UNOR SENSURI PROGRAMATE

Dorința omului de a găsi și alte mijloace de exprimare prin care să-și transmită semenilor gândurile și sentimentele, în afara dar în completarea limbajului vorbit, s-a manifestat ca o tendință continuă a spiritului său inventiv. Din timpuri imemorabile el a utilizat gestul, sunetul, culoarea, forma, semne și simboluri arhitecturale pentru a-și îmbogăți posibilitățile de exprimare și comunicare.

Pentru ca semnele să fie înțelese s-au stabilit convenții mutuale, care le-a unificat sensurile și semnificațiile. În felul acesta s-au născut simbolurile diferitelor scrieri : pictogramele, ideogramele și, într-o formă mai evoluată, literele. Ele au apărut dintr-o necesitate de simplificare și uniformizare a mijloacelor de exprimare grafică. Această cerință este valabilă și astăzi. Ideea pictogramelor și ideogramelor a fost preluată în reclamele comerciale, în transport ca indicatoare pentru reglementarea circulației, în industrie, comunicații etc., ca simboluri operaționale și funcționale (VIII 1.2.)

Este locul să menționăm aici că între expresia grafică utilizată în scopuri convenționale comune și cea artistică există deosebiri esențiale. În timp ce prima apare de la început codificată, a doua reprezintă un răspuns unic față de un anumit aspect al existenței și deci cunoscută inițial numai de cel care

a emis-o. În funcție de noutatea expresiei și a redundanței, ea poate fi „citită“ într-o perioadă mai scurtă sau mai îndelungată.

Ultima probă a experimentului nostru și-a propus să examineze tocmai modul în care subiecții participanți la experiment își vor imagina răspunsurile lor grafice vis à vis de temele date : zborul, infinitul, căsnicie reușită, confruntarea de forțe, viața, dinamism.

Scopul vizat a fost acela de a stabili, pe de o parte, diversitatea replicilor néartistic exprimate, iar pe de altă parte dacă există vreo tendință de unificare sau de utilizare comună a unor expresii sau simboluri cunoscute.

Rezultatele recoltate furnizează date pentru ambele supoziții ; ele vor fi prezentate în analiza pe care o vom face în această ultimă parte a lucrării.

Ideea „zborului“ a fost ilustrată pe ansamblul lotului prin forme pe cât de simple, pe atât de sugestive : linii și săgeți indicînd diferite direcții în spațiu (de 78 ori), avioane, baloane, parașute (de 22 ori), păsări în zbor (20), forme „delta“ sau unghiuri (5), stele căzătoare (3), Icarus căzînd din apropierea soarelui, desenat de un muncitor din grupa „Tractorul“, forme indescifrabile (6).

Motivul „infinitalui“ a fost reprezentat prin linii drepte sau curbe (38), linii paralele (20), semnul matematic care indică această noțiune abstractă (12), imagini astronomice, stele, planete singulare sau în grup (12), coloana fără sfîrșit a lui Brîncuși (10), puncte (15), scări (2), fără răspuns (8), forme indescifrabile (18).

Tema „căsnicie reușită“ a îmbrăcat o diversitate mai mare de aspecte. Iată gruparea lor : inele simple, concentrice sau întretăiate (45), siluete reprezentînd imaginea unei familii ; părinți și copii (28), simple linii întretăiate sau paralele (8), perechi de inimi (4), copaci înfrățiți într-un singur trunchi (3), perechi de păsări față în față (2), simbolul sărutului de pe poarta cu același nume de la Tîrgu Jiu (1), soarele și luna (1), imaginea unui măr (1), a unei flori (1), forme care se completează sau se întrepătrund (6), lacăte cu cheie (2), imagini reprezentînd o casă, landou, mașină, o carte și un soare (3), o lingură agățată în cui (1), fără răspuns (8), forme indescifrabile (15).

Ideea „confruntării de forțe“ a fost exprimată grafic prin : figuri geometrice care se opun (65), săgeți puse vîrf la vîrf

(48), tancuri în luptă (2), mănuși de box (3), săbii încrucișate (1), fără răspuns (6), aspecte indescifrabile (10).

Motivul vieții a fost ilustrat prin imaginea soarelui (19), prin silueta unor copaci, flori, rădăcini (25), desenul unor celine (7), conturul unui ou ca simbol al originii materiei organice (2), prin linii spirale, curbe, întrerupte, sinusoidale (26), în formele unei femei (1), a soarelui și a mării (1), fără răspuns (8), nesemnificative (16).

Expresia grafică a „dynamismului“ a fost concretizată în linii agitate oscilografic (86), în imaginea unor oameni care aleargă (6), a unei inimi (1), în căderea unui corp pe un plan înclinat (4), în valurile mării (7), în vîrtelnițe (5), fără răspuns (11), indescifrabile (15).

Privind replicile celor 135 participanți la ultima probă a investigației noastre, observăm că diversitatea expresiilor grafice este mai mică sau mai mare, în funcție de dificultățile temei și de existența sau inexistența unor simboluri puse în circulație, care să răspundă la problema respectivă. Din aceste considerente, cea mai mare varietate de răspunsuri le-am înregistrat la tema „câșnicie reușită“, pentru care nu există simboluri consacrate, iar cea mai mică la subiectul „dynamism“, din motive opuse.

Imagini simple au fost găsite și pentru ilustrarea ideii de „zbor infinit“, a „confruntării de forțe“ și a „dynamismului“, care au fost sugestiv reprezentate prin diferite linii și forme ad-hoc inventate sau deja existente în limbajul grafic.

Din această constatare se detașează cheia răspunsului și în ceea ce privește tendința de unificare sau nu a unor expresii formale utilizate în mod spontan de oameni în procesul comunicării. Explicația ne-o dă prezența tot mai largă a diferitelor forme de limbaj, gen pictografic sau ideografic în lumea modernă. Aceste simboluri se impun zi de zi, devenind o modalitate tot mai des folosită, deoarece prezintă avantajul de a fi funcționale prin rapida lor descifrare, indiferent de limba vorbită de cel căruia i se adresează. Să notăm în treacăt observația asupra felului în care doi străini se înțeleg cel mai rapid atunci cînd limba vorbită le impune o graniță de netrecut în calea comunicării; ei recurg la gesturi sau la desen. Simptomatică este și reacția pictorului care, explicînd ceva, recurge foarte adesea la creion, la imagine.

În privința modului în care s-au exprimat cele cinci grupe participante la această probă remarcăm faptul că artiștii plastici și elevii Liceului de artă au apelat mai des la forma

abstractă, decât elevii de la Liceul Șaguna și muncitorii de la „Tractorul” și „Colorom”. Aceștia din urmă au recurs cu o mai mare frecvență la simbolul obiectual.

Ceea ce este concludent pentru lucrarea și cercetarea de față și rezultă din probele experimentale, în ansamblul lor, se referă la însăși esența problemei : putem vorbi de un limbaj al culorilor și al formelor în măsura în care cunoaștem semnificația generală sau particulară a acestuia, dată de societate într-o îndelungată practică socio-culturală sau de artist în procesul creației individuale. Un limbaj artistic apărut nu este încă o modalitate de comunicare, așa cum o limbă străină nu devine un mijloc comun de transmitere a informațiilor decât în momentul în care este cunoscut lexicul de cei care îl folosesc.

X CONSIDERAȚII GENERALE

La comentariile și concluziile adiacente fiecărui capitol vom adăuga, în încheiere, câteva considerații generale, prezente sau derivate în și respectiv din spiritul lucrării, care se impun pe ansamblu, ca un corolar logic.

Pe plan teoretic și experimental efortul nostru s-a concentrat în direcția studierii și cercetării ipostazelor în care cromorfemele, ca stimuli și semne, devin componentele unui limbaj (artistic sau nu), cu valențe informaționale distincte.

Fiind permeabile la captarea unor sensuri și semnificații care se grefează pe calitățile substanțial-energetice ale culorii și pe cele potențiale ale formei, cromorfemele devin mijloace specifice cu ajutorul cărora omul reușește să fixeze, să exprime și să comunice anumite idei, sentimente și stări estetice. Deși imaginea cromatică și formală este ireductibilă la concept, ea poate să devină purtătoare de sensuri și semnificații semantice transmisibile, în condiții și parametri specifici. Prin atributele impresive și expresive ale culorilor și formelor se fixează informațiile estetice și afective, elemente fundamentale ale unui mesaj artistic complet.

Deosebite radical de mijloacele de comunicare verbală, care se impun unor reguli precise de codificare și decodificare, cromorfemele, chiar în cazul unui limbaj articulat (în sensul conturat de artist), nu înregistrează același proces de constituire și manifestare în domeniul înțelegerii interumane prin semne.

Culorile și formele ca elemente de structură ale limbajului plastic (pictură, grafică, artă decorativă, sculptură) contri-

buie la conturarea unei iconografii deosebite, care, așa cum am mai arătat, nu poate fi citită mot â mot, întrucît are un caracter conotativ și polisemic.

Cromofemele, componente ale unui limbaj artistic sau nu, trebuie să „vorbească“, dar acest lucru nu se realizează așa de simplu și relativ precis, ca în cazul limbajului verbal. Incifrarea și descifrarea expresiei artistice sau neartistice în care culorile și formele sînt semnele unui posibil mesaj, nu țin numai de un statut psihologic ci, mai ales, de unul social. Toate limbajele sînt un sistem de comunicare interumană, constituite într-un lung proces psiho-social și sînt servesc fixării, exprimării și transferului de informație prin semnificații. Dar, în timp ce modalitatea verbală odată constituită poate fi în-sușită și utilizată unitar și relativ univoc, repertoriul plastic are geneza lui particulară. Semnificația unui astfel de limbaj nu poate fi descoperită decît în contextul său dialectic (anamnezic și social), după care este pusă în circulație de suprastructura culturologică. Cunoșcînd, de exemplu, geneza unei modalități de exprimare în creația unui pictor, putem întui sensul deosebit și valoarea estetică încifrate în limbajul acestuia.

După cum am mai enunțat, cea mai simplă posibilitate de emisie și receptare a unor semnificații semantice cu ajutorul culorilor și al formelor se realizează prin simbolul cromatic și obiectual. Într-o asemenea postură de semn și simbol cromofemele evocă altceva decît ceea ce reprezintă; ele fiind imaginile abstracte ale unor obiecte, idei sau sentimente. Pe o treaptă mai dezvoltată a societății omul a plăsmuit din culori și forme obiecte estetice care i-au satisfăcut valențele spirituale pentru frumos. Acestea au evoluat și, o dată cu ele, arta.

Descifrarea sensurilor și semnificațiilor semantice și estetice cuprinse în substratul limbajelor structurate din cromofeme nu se realizează printr-o decodificare spontană și precisă, așa cum își propune să demonstreze estetica informațională, ci prin nenumărate căutări și răspunsuri, arta fiind susceptibilă de cele mai libere interpretări.

Estetica informațională nu poate transpune în limbaje formale decît configurațiile riguros constituite și clare ca semnificație, însă nu este capabilă să surprindă nimic din esența expresivă și comunicativă a culorii în nici una din direcțiile explorate de noi cu ajutorul psihologiei și esteticii. Numeroasele aspecte imponderabile ale limbajului culorilor și al formelor nu pot fi tălmăcite așa cum își propune această

nouă disciplină. Ca intenție și terminologie n-am scăpat nici noi tentațiilor exercitate de această metodă, aflată direct sub incidența teoriei informaționale.

Experimentul realizat ne-a dovedit că imaginile articulate într-o iconografie figurativă sau nonfigurativă „vorbesc“, dar nu „spun“ tuturor același lucru. Cele mai unitare semnificații au fost recepționate și emise în acele cazuri în care indivizii unei grupări socio-profesionale acordau aceleași sensuri cromemelor și morfemelor. În celelalte situații funcția de comunicare a fost „bruiată“ de lipsa oricăror norme codificate de înțelegere a semnelor.

Atît concluziile din partea teoretică, cît și din cea experimentală a lucrării, converg spre ideea conform căreia, educația vizuală este una din principalele modalități ce permite, alături de o instruire fundamentală, să transforme cromorfele din simpli stimuli în semne încărcate de informații inteligibile, operabile și relativ unitare în cadrul comunicării interumane.

Nu putem încheia aceste considerații generale asupra temei fără a pune în prim plan necesitatea realizării unor sarcini și măsuri mult mai largi pe linia educației estetice a tineretului școlar și a tuturor oamenilor muncii din țara noastră. Principalii vizati sînt toți factorii interesați în educație, culturalizare și stimularea creației artistice, toți aceia care prin eforturi conjugate concură la formarea și dezvoltarea conștiinței comuniste.

Rămînînd la sfera preocupărilor noastre, propunem tipărirea unor lucrări (tratate) de teoria culorii și a formelor, atît de necesare învățămîntului nostru universitar și liceal de specialitate (pînă acum inexistente), înființarea mai multor cursuri de psihologia artei și de estetică în cadrul universităților cultural-științifice, introducerea unor teme legate de estetica industrială și design în învățămîntul tehnic universitar.

Nu ne propunem să detaliam o listă de măsuri și inițiative care ar putea fi preconizate și adoptate în sensul mai sus amintit, ci să subliniem încă odată necesitatea educării corespunzătoare a văzului. Numai celor care știu să privească, arta le „vorbește“, numai cei care știu să vadă dincolo de aparențele tăcute ale culorilor și formelor înțeleg glasul ascuns, neauzibil al cromorfelelor. Elocința limbajului plastic constă tocmai în muțenia lui.

CONTROVERSELE PROBLEMEI ȘI IPOTEZA DE LUCRU

1. M. Dufrenne, *L'art est-il langage ?* în „Revue D'Estetique“, Paris, 1966, XIX, Nr. 1.

I. TEORIA LIMBAJELOR

2. K. Marx, Fr. Engels, *Opere*, vol. III, București, Ed. Politică, 1958, p. 31.
3. T. Herseni, *Sociologia limbii*, București, Ed. Științifică, 1975, p. 7—9.
4. V. Stancovici, *Filozofia informației*, București, Ed. Politică, 1975, p. 7.
5. S. Marcus, *Din gândirea matematică românească*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 148, 155—156, 159.
6. H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Felix Alcan, 1927, p. 424.
7. G. M. Tagliabue, *Estetica contemporană*, București, Ed. Meridiane, 1976, vol. I, p. 139.
8. C. Păunescu, *Limbaaj și intelect*, București, Ed. Științifică, 1973, p. 13.
9. L. Wald, *Sisteme de comunicare umană*, București, Ed. Științifică, 1973, p. 164—165.
10. R. Huyghe, *L'art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960, p. 83.
11. E. Gombrich, *Artă și iluzie*, București, Ed. Meridiane, 1973, p. 342.
12. A. Toffler, *Șocul viitorului*, București, Ed. Politică, 1973, p. 182—187.
13. H. Read, *Originile formei în artă*, București, Ed. Univers, 1971, p. 211.
14. G. Pfeiffer, *Kunst und Kommunikation*, Köln, Verlag DuMont Schauberg, 1972, p. 115—120.

15. M. Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, București, Ed. Meridiane, 1976, vol. I, p. 422.
16. H. Taine, *Filozofia artei*, București, Ed. Enciclopedică, 1973, p. 383.
17. R. Berger, *Artă și comunicare*, București, Ed. Meridiane, 1976, p. 124—125.
18. Cf. R. Huyghe, *L'art et l'âme*, op. cit., p. 100.
19. P. Servien, *Estetica*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 38—40, 49—56, 95—102.
20. C. Maltese, *Semiologia mesajului obiectual*, în „Arta“, 1974, Nr. 12, p. 26.
21. P. Francastel, *Pictură și societate*, București, Ed. Meridiane, 1970, p. 86.
22. P. Francastel, *Realitatea figurativă*, București, Ed. Meridiane, 1972, p. 168.
23. *Ibidem*, p. 172.
24. *Ibidem*, p. 173.
25. E. Gombrich, *Artă și iluzie*, op. cit., p. 120.
26. V. E. Mașek, *Mărturia artei*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1972, p. 70.
27. R. Huyghe, *Puterea imaginii*, București, Ed. Meridiane, 1971, p. 133.
28. * * *, *Dicționar de estetică generală*, București, Ed. Politică, 1972, p. 73—74.

II. CÎTEVA DISCIPLINE MODERNE ȘI PROBLEMELE LIMBAJULUI ARTISTIC

29. A. A. Moles, *Sociodinamica culturii*, București, Ed. Științifică, 1974, p. 140.
30. Cf. R. Berger, *Artă și comunicare*, op. cit., p. 53.
31. A. A. Moles, *Sociodinamica culturii*, op. cit., p. 140.
32. I. Frunzetti, *Problema accesibilității, problema fundamentală a artei*, în „Contemporanul“, 1972, Nr. 34, p. 7.
33. A. A. Moles, *Artă și ordinator*, București, Ed. Meridiane, 1974, 32—34 p.
34. M. Mancaș, *Orientări în cultura contemporană*, Iași, Ed. Junimea, p. 34.
35. C. C. Argan, *Premiză în studierea istoriei artelor*, în „Arta“, 1975, Nr. 4—5, p. 28.
36. C. Maltese, *Semiologia mesajului obiectual*, op. cit., p. 27 și C. Radu, *Ontologia semiotică a informației*, în „Estetică, informație, programare“, București, Ed. Științifică, 1972, p. 105—111.
37. A. A. Moles, *Artă și ordinator*, op. cit., p. 50—51.

38. A. A. Moles, *Informație redundantă*, în „Estetică, informație, programare“, București, Ed. Științifică, 1972, p. 29—31.
39. C. Maltese, *Semiologia mesajului obiectual*, op. cit., p. 28.
40. Fd. de Saussure, *Cours de linguistique generale* (...), Paris, Ed. Payot, 1971, p. 33—34.
41. J. Piaget, B. Inhelder, *Psihologia copilului*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, f.a., p. 45—46.
42. Gh. Enescu, *Semantică Logică*, în „Limba, logică, filozofie“, București, 1968, p. 161.
43. J. R. Pierce, *Symbols, Signals and Noise*, New York, Harper, 1961, p. 112.
44. N. Wiener, *Mensch und Menschmaschine*, f. ed., 1951, p. 193.
45. M. Bense, *Einführung in die informationstheoretische Aesthetik*, Hamburg, Rowohlt, 1969, p. 63.
46. G. Dorflès, *Estetica mitului*, București, Ed. Univers, 1976, p. 96.
47. *Ibidem*, p. 98.
48. Cf. S. Teodorescu, *Psihologia conduitei*, București, Ed. Științifică, 1972, p. 83—84.
49. S. Gideon, *L'expression symbolique à la préhistoire* (...), în „Signe, image, symbole“ (sous direction G. Kepes), Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 80—87.
50. J. Piaget, *La formation du symbole chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1964, p. 225—229.
51. G. G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, Geneva, 1946, p. 347—349.
52. Cf. G. Dorflès, *Estetica mitului*, op. cit., p. 99.
53. V. Pavelcu, *Natura creativității*, în „Lucrări științifice ale cadrelor didactice“, Suceava, Institutul Pedagogic, 1970, vol. I, p. 72.
54. M. Golu, *Principii de psihologie cibernetică*, București, Ed. Științifică și enciclopedică, 1975, p. 94.
55. Ed. Pamfil, D. Ogodescu, *Psihologie și informație*, București, Ed. Științifică, 1973, p. 49.
56. M. Golu, *Percepție și activitate*, București, Ed. Științifică, 1971, p. 146—147.
57. M. Golu, *Principii de psihologie cibernetică*, op. cit., p. 92—93.
58. R. Berger, *Descoperirea picturii*, București, Ed. Meridiane, 1975, vol. III, p. 45—46.

III. UNIVERSUL CULORILOR SI AL FORMELOR

59. E. d'Ors, *Trei ore la Muzeul Prado*, București, Ed. Meridiane, 1971, p. 23.
60. *Ibidem*, p. 99—100.

61. R. Arnheim, *Anschauliches Denken*, Köln, Verlag M. DuMont, 1972, p. 40.
62. J. Grenier, *Arta și problemele ei*, București, Ed. Meridiane, 1974 p. 150—155
63. Pallady, *Mărturii* (Antologie), Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1971, p. 43.
64. H. M. Teutsch, *Ideologia artei*, București, Ed. Kriterion, 1975, p. 60.
65. J. Itten, *Kunst der Farbe*, Ravensburg, Otto Mayer Verlag, 1961, p. 120—121.
66. H. Frieling, *Gesetz der Farbe*, Göttingen, Munsterschmidt Verlag, 1968, p. 171.
67. *Ibidem*, p. 172.

IV. CARACTERISTICILE CULORII

68. J. Pawlik, *Theorie der Farbe*, Schauberg, M. DuMont Verlag, 1971, p. 20—27.
69. G. Davidescu, *5 simțuri ?*, București, Ed. Albatros, 1972, p. 215—219 și P. C. Dodwell, *Studii despre analizatorul vizual*, în „Orizonturi noi în psihologie“, București, Ed. Enciclopedică, 1973, p. 33—35.
70. H. Taine, *Filozofia artei*, op. cit., p. 172—173.
71. Cf. T. Vianu, *Estetica*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1963, vol. II, p. 25.
72. H. Valensi, *Le musicalisme d'après H. V.*, în „B. Raymond, Entretiens sur l'art abstrait“ — Geneva, Ed. Pierre Cailler, 1965, p. 135—136.
73. R. Avermaete, *Despre gust și culoare*, București, Ed. Meridiane, 1971, p. 112—113.
74. * * *, *Farbe und Raum* — Heft 9, Berlin, Verlag für Bauwesen, 1963.
75. Z. Solomon ș.a., *Culoarea în arhitectură*, op. cit., p. 54.
76. M. Brion, *Arta abstractă*, București, Ed. Meridiane, 1972, p. 129.
77. R. F. Wilson, *Colour and light at Work*, Londra, f. ed., 1953.
78. M. Golu, *Percepție și activitate*, op. cit., p. 110.
79. F. Birren, *Color psychology and color therapy*, New York, McGraw Hill-Book, 1950, p. 80—81.
80. J. Itten, *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 24—32.
81. H. Piéron, *Vocabulaire de la psychologie*, Paris, P.U., 1968 p. 140.
82. V. Pavelcu, *Din viața sentimentelor*, București, Ed. Enciclopedică, 1969, p. 37.

V. CULOAREA CA LIMBAJ

83. Cf. V. Petrovici, *Lumină și culoare în spectacol*, București, Ed. Albatros, 1974, p. 121.
84. Cf. Al. Dima, *Arta populară și relațiile ei*, București, Ed. Minerva, 1971, p. 42.
85. T. Bănățeanu, *Arta populară bucovineană*, București, Agenția de publicitate Artis, 1975, p. 399.
86. T. Pamfile, M. Lupescu, *Cromatica poporului român*, București, Academia Română, 1914, p. 199.
87. E. Schileru, *Simbolismul culorilor*, în „România literară”, 1971, Nr. 2, p. 25.
88. V. Petrovici, *Lumină și culoare*, op. cit., p. 121—122.
89. Al. Dima, *Arta populară și relațiile ei*, op. cit., p. 40—41.
90. P. Simion, *Cimitirul vesel*, București, Ed. pentru turism, 1972, p. 10.
91. M. Sturdza-Saucești, *Heraldica*, București, Ed. Științifică, p. 40—41.
92. * * *, *Encyclopédie des sciences occultes*, Paris, Les éditions Georges-Anquetil, 1925, p. 444.
93. J. Grenier, *Arta și problemele ei*, op. cit., p. 156—157.
94. H. Frieling, *Gesetzt der Farbe*, op. cit., 154—159; 163—164.
95. J. Itten, *Kunst der Farbe*, op. cit., p. 16—17.
96. * * *, *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*, Paris, Fernand Hazan, 1963, p. 281.
97. Cf. G. Popa, *Semnificația spațiului în pictură*, București, Ed. Meridiane, 1973, p. 85 și 94.
98. M. Zahar, *Arta timpului nostru*, București, Ed. Meridiane, 1973, p. 161.
99. Cf. G. Popa, *Semnificația spațiului în pictură*, op. cit., p. 150.
100. M. Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, op. cit., p. 387.
101. H. J. Albrecht, *Farbe als Sprache*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1974, p. 114—115.
102. A. Gehlen, *Imagini ale timpului*, București, Ed. Meridiane, 1974, p. 17.
103. J. Mukařovský, *Studii de estetică*, București, Ed. Univers, 1974, p. 235—236.
104. H. Frieling, *Gesetzt der Farbe*, op. cit., p. 168.
105. R. G. Williams, *Color in theatre and tv — Lighting*, în „Illuminating engineering, S.U.A.”, 1966, Nr. 5, p. 343—344.
106. H. Frieling, *Gesetzt der Farbe*, op. cit., p. 173, 175, 181.
107. Aristotel, *Parva naturalia*, București, Ed. Științifică, 1972, p. 24.
108. G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1966, vol. I, p. 147—148.

109. H. Taine, *Filozofia artei*, op. cit., p. 43.
110. P. Signac, *De la Delacroix la neoimpresionism*, București, Ed. Meridiane, 1971, p. 43.
111. R. Berger, *Descoperirea picturii*, București, Ed. Meridiane, 1975, vol. II, p. 18.
112. M. Ralea, *Prelegeri de estetică*, București, Ed. Științifică, 1973, p. 357.
113. H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, op. cit., p. 432.
114. M. Bejat, *Geneza psihologiei ca știință experimentală, în România*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1972, p. 282—284.
115. I. A. Scott, *The Lüscher test color — Pocked Book*, New York, 1971, p. 5—6 și M. Lüscher, *Der 4-Farben Mensch*, München, Mosaik Verlag, f.a.
116. N. Hartman, *Estetica*, București, ed. Univers, 1974, p. 58.
117. P. Gherasim, *Lumina spirituală a culorilor*, în „Arta”, 1966, Nr. 7—8, p. 3 și 8.
118. P. Leprochon, *Vincent van Gogh*, București, Ed. Meridiane, 1973, p. 211.
119. A. Pleșu, *Călătorie în lumea formelor*, București, Ed. Meridiane, 1974, p. 228.
120. B. M. Foss, *Orizonturi noi în psihologie*, București, Ed. Enciclopedică, 1973, p. 17.
121. N. Schöffner, *Le nouvelle esprit artistique*, Paris, Ed. Gonthier, 1970, p. 62—63, 111.
122. Z. Solomon, *Culoarea în arhitectură*, op. cit., p. 29.
123. F. Léger, *Funcții ale picturii*, București, Ed. Meridiane, 1976 p. 106, 113.
124. * * *, *Industrie și cultură*, în „Arta”, 1976, Nr. 2—3, p. 40—48.
125. * * *, *Farbe und Raum*, Heft 8, Berlin, Verlag für Bauwesen, 1961, p. 19.
126. * * *, *Muzika*, Moscova, 1911, Nr. 9.

VI—VII. LUMEA FORMELOR

127. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Milano, 1959, p. 60.
128. K. Marx, *Capitalul*, București, Ed. Politică, 1960, vol. I, p. 207—208.
129. R. Berger, *Descoperirea picturii*, București, Ed. Meridiane, 1975, vol. I, p. 159.
130. R. Huyghe, *Formes et forces*, Paris, Ed. Flammarion, 1971, p. 76—77.
131. *Ibidem*, p. 78.
132. W. Köhler, *La perception humain*, în „Journal de Psychologie”, 1930, ian., p. 12.
133. Cf. G. M. Tagliabue, *Estetica contemporană*, op. cit., vol. I, p. 217.

134. S. Teodorescu, *Psihologia conduitei*, op. cit., p. 75.
135. G. Collier, *Form, space an vision*, New Jersey, 1964, p. 43.
136. P. Klee, *Teoria della forma* (...), op. cit., p. 17.
137. P. Francastel, *Realitatea figurativă*, op. cit., p. 143.
138. R. Arnheim, *Art an visual perception*, Londra, f.a., p. 29, 65—68.
139. Cf. M. Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, op. cit., p. 212.
140. V. Pavelcu, *Metamorfozele vieții interioare*, Iași, Ed. Junimea, 1976, p. 43.
141. Cf. G. C. Argan, *Premiză la studierea artelor*, op. cit., p. 28.
142. A. M. Thibault-Laulan, *Image et communication*, Paris, Ed. Universitaires, 1972, p. 24.
143. R. Barthes, *Retorica imaginii*, în „Arta”, 1975, Nr. 7, p. 23.
144. Cf. T. S. Cazacu, *Verbalizarea interioară în perceperea cuvintelor și a imaginilor obiectuale*, în „Cercetări asupra comunicării”, București, Ed. Academiei R.S.R., 1973, p. 91.
145. G. Andersson, *Children of the yellow Earth*, Londra, 1934, p. 293.
146. Gilbert și H. Kuhn, *Istoria esteticii*, București, Ed. Meridiane, 1972, p. 494.
147. V. Iancu, *Opera de artă și forma artistică*, în „Saeculum”, 1944, Nr. 1, p. 31—32.
148. P. Constantin, *Industrial Design* (arta formelor utile), București, Ed. Meridiane, 1973, p. 56.
149. Cf. Gh. Ghițescu, *Idei despre om și forma omului*, în „Arta” 1975, Nr. 4—5, p. 44.
150. Cf. J. Baltrusaitis, *Anamorfoze*, București, Ed. Meridiane, 1975, p. 67.
151. H. Read, *Originile formei în artă*, op. cit., p. 202.
152. *Ibidem*, p. 89—90.
153. * * *, *Paleolitic art*, Londra, Ed. Faber, 1960, p. 24—25.
154. V. Iancu, *Funcțiunea estetică a artei* (locul formei în realitatea artistică), în „Saeculum”, 1943, Nr. 6, p. 50—51.
155. J. Gibson, *Constancy and Invariance in perception*, în „The Nature and Art Motion”, New York, 1965, p. 58—59.
156. J. Ph. Minguet, *Estetica rococoului*, București, Ed. Meridiane, 1973, p. 157.
157. G. M. Tagliabue, *Estetica contemporană*, București, Ed. Meridiane, 1976, vol. II, p. 176—177.
158. J. Piaget, *Structuralismul*, București, Ed. Științifică, 1973, p. 7, 67, 72, 78.
159. J. Piaget, B. Inhelder, *Psihologia copilului*, op. cit., p. 50—54.
160. M. Petrișor, *Despre funcția epistemologică a imaginii*, în „Arta”, 1972, Nr. 4, p. 20.

161. H. Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, București, Ed. Meridiane, 1968, p. 36.
162. J. Ph. Minguet, *Estetica rococoului*, op. cit., p. 131.
163. E. Gombrich, *Artă și iluzie*, op. cit., p. 260.
164. *Ibidem*, p. 260.
165. * * *, *Psihologie generală*, (sub redacția prof. Al. Roșca), Ed. a III-a, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1976, p. 255.
166. * * *, *The Works of Jonathan Richardson*, Londra, f.ed., 1972, p. 61.
167. E. Gombrich, *Artă și iluzie*, op. cit., p. 258, figura nr. 134.

VIII. LIMBAJUL FORMELOR SPAȚIALE

168. V. Stancovici, *Filozofia informației*, op. cit., p. 99.
169. A. Arghir, *Lucrul, imaginea, semnul*, în „Arta”, 1975, Nr. 4—5, p. 16.
170. H. Jensen, *Sign, symbol and script*, New York, 1969, p. 27.
171. Cf. G. Popa, *Semnificația spațiului în pictură*, op. cit., p. 16.
172. E. Drioton, P. du Bourghuet, *Arta faraonilor*, București, Ed. Meridiane, 1972, vol. I, p. 12—13.
173. M. Sturdza-Săucești, *Heraldica*, op. cit., p. 70—77.
174. M. Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, 1976, p. 29.
175. A. L. Gourhan, *Le geste et la parole*, Paris, E. Albin Michel, 1964, p. 267.
176. E. A. Lorchas, *Communication orale et graphique*, Paris, Encyclopédie de la Pleyade, 1968, p. 515—516.
177. Cf. L. Wald, *Sisteme de comunicare*, op. cit., p. 177—179.
178. *Ibidem*, p. 185.
179. *Ibidem*, p. 186.
180. R. Escarpit, *Le retour de l'image*, în „Image et communication”, Paris, Ed. Universitaires, 1972, p. 13—15.
181. V. Pavelcu, *Metamorfozele vieții interioare*, op. cit., p. 139.
182. R. Barthes, *Element de semiologie*, Paris, 1971, p. 150—153.
183. R. Modley, *Symboles graphiques pour une communication mondiale*, în „Signe, image, symbole”, Bruxelles, Edit. la Connaissance, 1968, p. 108.
184. *Ibidem*, p. 115.
185. R. Huyghe, *Les puissances de l'image*, Paris, Ed. Flammarion, 1965, p. 103.
186. E. Fisher, *Necesitatea artei*, București, Ed. Meridiane, 1968, p. 155—158.
187. Cf. V. E. Mașek, *Mărturia artei*, op. cit., p. 71.
188. G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, op. cit., vol. I, p. 333.

189. E. H. Gombrich, *Artă și iluzie*, op. cit., p. 285.
190. E. Panofsky, *Meaning in the visual arts; Papers in and on Art History*, Gardien City, 1955, p. 31—32, 34—40.
191. R. Huyghe, *Puterea imaginii*, op. cit., p. 29—30.
192. C. E. Enăchescu, *Expresia plastică a personalității*, op. cit., p. 19.
193. *Ibidem*, p. 25—26.
194. R. Berger, *Descoperirea artei*, op. cit., vol. III, p. 125—126.
195. M. Zahar, *Arta timpului nostru*, op. cit., p. 165.
196. H. Gehlen, *Imagini ale timpului*, op. cit., p. 280—281.
197. I. Biberi, *Arta suprarrealistă*, București, Ed. Meridiane, 1973, p. 75.
198. M. Brion, *Arta abstractă*, op. cit., p. 153—154.
199. *Ibidem*, p. 167.
200. S. Geist, *Brâncuși*, București, Ed. Meridiane, 1973, p. 125.
201. A. T. Spear, *Păsările lui Brâncuși*, București, Ed. Meridiane, 1976, p. 38—39.
202. Cf. S. Geist, *Brâncuși*, op. cit., p. 136.
203. Cf. P. Comarnescu, *Brâncuși*, București, Ed. Meridiane, 1972, p. 194—195.
204. A. T. Spear, *Păsările lui Brâncuși*, op. cit., p. 39.
205. Cf. P. Comarnescu, *Brâncuși*, op. cit., p. 194.
206. *Ibidem*, p. 195.
207. * * *, *Carte de inimă pentru Brâncuși*, București, Ed. Albatros, 1976, p. 236.
208. P. Courthion, *Curente și tendințe în arta sec. XX*, București, Ed. Meridiane, 1973, p. 342—344.
209. Le Corbusier, *Genie de l'architecture européenne*, Paris, Hachette Tallandier, 1965, p. 110—111.
210. Cf. R. Avermaete, *Despre gust și culoare*, op. cit., p. 27.
211. G. C. Argan, *Premiză la studierea istoriei artelor*, op. cit., p. 28.
212. P. A. Michelis, *La forme en architecture: imitation et abstraction*, în „Signe, image, symbole”, Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 217.
213. D. Mihăilescu, *Afectivitatea — a patra dimensiune a artei*, în „Astra”, 1971, Nr. 11, p. 11; *Psihologia frumosului*, în „Astra”, 1971, Nr. 7, p. 8; *Afectivitate în creația modernă?* în „Caiete de literatură”, 1968, p. 27—29; *Rolul afectivității în artă*, 1966, 53, p. în ms.
214. M. Golu, *Principii de psihologie cibernetică*, op. cit., p. 251.
215. V. Pavelcu, *Metamorfozele vieții interioare*, op. cit., p. 140.
216. Marx, Engels, Lenin, *Despre literatură*, București, Ed. Minerva, 1974, p. 65.
217. M. Bense, *Aestetika*, Baden-Baden Verlag, 1965, p. 16—17, 110—111.
218. V. Pavelcu, *Metamorfozele vieții interioare*, op. cit., p. 140.

IX. 1. CERCETĂRI EXPERIMENTALE

219. R. Varia, *Arta modernă și marele public*, în „Arta“, 1971, Nr. 9, p. 14—15.
220. M. Cătănescu, *Studiul preferinței de culoare în receptarea operelor picturale. Relația dintre prima impresie și cunoașterea artistică*, în „Revista muzeelor și monumentelor“, 1975, Nr. 1, p. 20—22.
221. M. Dessoir, *Über das Beschreiben von Bildern*, in *Beiträge zur Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1929, p. 172—175.
222. E. von Ritoök, *Zur analyse der ästhetischen Wirkung auf grund der Methode der Zeitvariation*, în „Zeitschrift fur Asthetik“, 1910, p. 356—358, 512—515.
223. S. Marcus, *Empatia*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1971, p. 182.
224. H. Focillon, *Viața formelor*, București, Ed. Meridiane, 1977, p. 26.

ABSTRACT

Starting with the idea that in the usual specialized terminology and current speech the concept of 'language' (plastic, musical, choreographic, &c.) is not sufficiently specified, nor semantically and pragmatically circumscribed, the author proposes to clarify its meanings and connotations. For this purpose, the first part of the book is devoted to the theory of languages in general, and to the theory of the artistic one in particular.

Languages as forms of individual and collective expression are communication systems functionally constituted over a long and complex psycho-social process, in order to support the fixation, expression, and transfer of information by signs. Being specifically human behavioural traits, languages place the man in a symbolic world (*Homo significans*) that can be approached from the angle of several humanistic and positivistic disciplines. The author opts for traditional and informational aesthetics, semiotics, and especially for the *Psychology of art*. All these disciplines supplement each other: psychology is extremely serviceable to the research apparatus on aesthetics and semiotics, and the latter are in their turn involved in the psychologic treatment of the language. The difference between the two lies in the method of approaching the subject under consideration: while (informational) aesthetics and (aesthetic) semiotics concentrate only on the communication step (within certain limits here called 'aesthetic behaviourism'), psychology (with a larger methodologic aperture to the phenomenon) proceeds with more extensive investigation, including its specific functions of fixation, expression, communication, cognition, and persuasion. From this perspective, the essential differences between the verbal (natural) language and the

artificial languages are described : the plastic one is considered as a specific modality of communicating and coding information.

The study also deals with other hypostases of the chromorphemes* beyond the aesthetic or artistic field, as auxiliary forms and symbols backing up the invention of additional communication systems (in high-way traffic, advertising, &c.).

Theoretical and experimental research shows that it is not the spontaneous psychic reaction, but rather the generalized comprehension given by the culturologic stock that helps fix and circulate common and stable connotations while utilizing and decoding chromatic signs (chromemes). The language has a psychological status, but it is sociologically shaped and stabilized.

As a sign of a possible message, colour is the carrier of several transmissible and intelligible significances. By means of chromatic and achromatic tones one may fix, express, and communicate semantic, aesthetic, and affective information. The semantic information is expressed by chromatic symbols that have been generalized in a given socio-cultural space, in an analogic way that accurately renders the chromatic features of the items depicted. The most difficult task is to semantically interpret and decode the chromatic image in art, especially abstract art.

In art, the masterly arrangement of chromorphemes results not only in semantic, but also in aesthetic information. The latter is the product of some general artistic methods, such as harmony, contrast, chiaroscuro, proportion, equilibrium &c., differently realized from one artist to another, thus having a 'private document' character.

Prior to other data and meanings that have been discovered and assigned to colours by man, they carry certain affective information that precedes the semantic and aesthetic one.

Both the immediate world and the far off universe are composed of, and populated by, and infinite multitude of objects, which exteriorize themselves not only in a huge diversity of colours, but also of forms.

As a spatial disclosure, form results in subjective (sensorial) and objective (plastic, cinematographic &c.) images. Between these two sides of the image there is a close isomorphic relationship, which is subjectively determined by the virtues and servitudes of perception. The present opus analyses perceptive structures from the perspective of both formal psychology (Gestalt-psychologie) and of general, genetic and experimental psychology, together with the resulting implications in creating and perceiving artistic and non-artistic forms.

* Chromorphemes = coloured forms.

This study approached the language of forms as one of the elementary modes of transmitting and perceiving information through the agency of natural objects. Man first decoded them and determined their biologic utility, then (during a more advanced stage) loaded them with additional meanings, others than the objects were calling forth, i.e. symbols. The objectual symbol was used by nearly all ancient peoples; the tradition has persisted up to the present times. This aspect is illustrated with examples from the popular culture of several peoples, including data from Romanian ceremonials.

Feeling the need of a cursive graphic communication, the primitive man found that objects, as an initial form of an elementary language, could not be positively used in such an attempt. For that purpose, they transcribed the form of certain objects and beings into rudimentary images, which were transformed into signs for the first pictographic writings. This is proved by the fact that in the process of communication the first writings (Chinese, Sumerian, Egyptian, Aztec &c.) used pictograms, some of them turning into ideograms, by simplification.

As compared with these modalities of communicating by various drawn images and writing systems, which at the time when they are used are already codified (and therefore known both by the emitter and the receiver), the in-ciphering and de-ciphering art involves a higher degree of difficulty and complexity. The process of artistic elaboration and reception has its own particularities. A painting, for example, is unique, and therefore its appropriate interpretation is also singular. Sometimes it is necessary to resort to 'gnoseologic surgery', or to the archaeologist's meticulousness, in order to seize the abstruse imports of art. In this context, the work presents several methods of 'reading' painting, sculpture and architecture, the latter being considered to be a specific form of language as well.

All types of information (affective, semantic, and aesthetic) which the present study devoted to the language of colours and forms intends to establish, are also present in the case of the bi- and tri-dimensional configurations, which are considered within and beyond the sphere of aesthetics.

To give experimental proof to the hypothesis that forms and colours might constitute themselves in a certain type of language, the author undertook a psycho-sociologic research intended to reveal the way the aesthetic, semantic, and affective information could be emitted and perceived via chromorphemes that had been organised and jointly converted into artistic and non-artistic images. As compared with the previous experiments, preferentially directed within restrained limits, a more comprehensive investigation is proposed that covers not only the moment of perceiving the information, but also the moment of its

expression ; whatever the language may be, the process of communication implies the compulsory existence of two links : the emission and the perception.

Since a validated and appropriate testing procedure had not been available, an adequate-to-the-task instrument and **workmethodology** were conceived and realized. The planned and applied questionnaire comprised seven trials (six being original), requiring a total of 70—75 solutions (answers); coloured plates, diapositives, coloured pencils or water colours were used. By the application of these tests the subjects group-contingent's abilities of expressing and receiving informational messages via the language of colours and forms were examined. It was assumed that the most important variables in checking out **working** hypotheses were natural dispositions, the culturologic stock, and the experience determined by socio-professional practice. With that end in view, the batch that was investigated comprised professional plastic artists, scholars from a secondary arts school, scholars from a secondary school, workers in a dyestuffs factory, and in a tractor works.

The general conclusion has been that forms and colours 'speak', but they do not 'tell' everybody the same message. The most important factors for the proper emission and reception of the information that the chromorphemes vehiculate proved to be (in this order) : the culturologic stock (education), the socio-professional practice, and only after that the natural dispositions. Thus the hypothesis that had been advanced in the theoretic section of the opus was verified.

TABLE OF CONTENTS

	<u>Page</u>
— <i>Foreword</i>	5
— Matters in Dispute and Workhypothesis	11
I. Theory of Languages	13
I.1. <i>A Brief Survey</i>	13
I.2. Languages from Mono-, Multi-, and Interdiscipli- nary Perspectives	14
I.3. The Artistic Language — a Specific Form of Inter- human Expression and Communication	16
I.3.1. Artistic Language Characteristics	19
I.3.2. Artistic Language and Verbal Language: Identity, Unity, Dissociation	23
II. Some Modern Disciplines and Artistic Language Problems	28
II.1. <i>Informational Aesthetics and Communication</i>	28
II.2. <i>Semiotics (Semiology) and Its Implications</i>	35
II.3. <i>Psychology and Language Functions</i>	40
III. The Universe of Colours and Forms	47
III.1. <i>Colour & Form as Features, Signs, and Means of Expression</i>	47
IV. Colour Characteristics	54
IV.1. <i>Colour in the Focus of Multidisciplinary Re- search</i>	54
IV.1.2. Objective Hypostases of Chromatic Spectrum	56
IV.1.3. Subjective Hypostases & Values of Colours	60

	<u>Page</u>
IV.1.4. Human Personality (Structure) Variables and Colour Psychology	64
IV.1.5. Impressive & Expressive Attributes of Colour . .	71
V. Colour as Language	73
V.1. <i>Chromatic Symbol and Semantic Information</i> . .	73
V.1.1. 'Geography' and 'Vocabulary' of Colour Symbolic Significances	79
V.1.2. Colour Informational Contents in Intra- and Extra-aesthetic Fields	90
V.1.3. Harmony, Contrast, Chiaroscuro as Elements of Aesthetic Information	97
V.1.4. Affective Information — the Third Dimension of the Chromatic Language	106
V.1.5. Colour Language and the Environment	111
V.1.6. Synesthesia: Description of an Original Case . .	120
VI. The World of Forms	127
VI.1. <i>Form, Figure, Image</i>	128
VI.2. <i>Forms & Anamorphoses in Art and Beyondt</i> . .	135
VII. Psychology of Artistic Form	140
VII.1. 'Gestaltpsychologie' or the Psychology of Form .	143
VII.2. <i>Perception Virtues and Servitudes of Artistic Form Perception</i>	148
VIII. Spatial Form Language	155
VIII.1. <i>Objectual-Symbolic Communication</i>	155
VIII.1.1. From the Neolithic Pictographs to the Modern Ones	159
VIII.1.2. Artistic Form & Image Interpretation Problems in Painting	167
VIII.1.3. Brâncuși, or the Discovery of a New Sculptural Language	176
VIII.1.4. '...Is Architecture a Language' too?	180
VIII.1.5. Affective-Type Form and Information	186
IX. Experimental Research on Plastic Language Perception	190
IX.1. <i>Colour & Form as Means of Interhuman Communication. Experiment</i>	196
IX.1.1. Objective and Work Instrument	196
IX.1.2. Research Method	198
IX.1.3. Experiment Data and Their Significance. Affective Information Perception	199
IX.1.4. Mono- & Polychromatic Expression of Affective Information	202

	<u>Page</u>
IX.1.5. Decoding of Semantic Information	208
IX.1.6. Quantification of Aesthetic Information	211
IX.1.7. Form Significance Perception	213
IX.1.8. Graphic Expression of Programmed Meanings .	216
X. General Considerations	220
XI. Bibliographic Notes	223
Abstract in English	233
Notes	243

	<u>Pag</u>
<i>Vorwort</i>	5
— Gegensätzliche Probleme und Arbeitshypothese	11
I. Theorie der Sprachen	13
I.1. <i>Kurzer Einblick</i>	13
I.2. Sprachen — mono, multi, und interdisziplinär gesehen	14
I.3. Die Sprache der Kunst, spezifische Form mensch- licher Verständigung	16
I.3.1. Besonderheit der Künstlerischen Sprache	19
I.3.2. Künstlerische Sprache und gesprochenes Wort: Identität, Einheit, Verschiedenheit	23
II. Einige moderne Disziplinen und Probleme der Künstlerischen Sprache	28
II.1. <i>Informations Ästhetik und Verständigung</i>	28
II.2. <i>Die Zeichenlehre (semiotik) und ihre Implikationen</i>	35
II.3. <i>Die Psychologie und die Funktionen der Sprache</i>	40
III. Die Welt der Farbe und Formen	47
III.1. <i>Farbe und Form als Eigenschaften, Zeichen und Ausdrucksmittel</i>	47
IV. Besonderheiten der Farbe	54
IV.1. <i>Die Farbe im multidisziplinären Untersuchungsob- jektiv</i>	54
IV.1.2. Die Objektiven Gegebenheiten des Farb-spektrums	56
IV.1.3. Die subjektiven Gegebenheiten und Werte der Farben	60
IV.1.4. Besonderheiten der menschlichen Persönlichkeit (Struktur) und Psychologie der Farbe	64
IV.1.5. Eindruck und Ausdruck als Eigenschaften der Farbe	71

V.	Die Farbe als Sprache	73
V.1.	<i>Das Farbsymbol und die semantische Information</i>	73
V.1.1.	Die „Geographie“ und das Wörterbuch der symbolischen Bedeutungen der Farbe	79
V.1.2.	Informationsinhalt der Farbe im und ausserhalb des künstlerischen Raumes	90
V.1.3.	Harmonie, Kontrast, Hell-Dunkel, die Elemente der ästhetischen Information	97
V.1.4.	Affektive Information, als dritte Dimension der farblichen Sprache	106
V.1.5.	Farbsprache und Umwelt	111
V.1.6.	Synästhesie, und ein spezieller Fall	120
VI.	Die Welt der Formen	127
VI.1.	<i>Form, Figur, Bild</i>	128
VI.2.	Formen und Anamorphosen innerhalb und ausserhalb der Kunst	135
VII.	Psychologie der künstlichen Form	140
VII.1.	„Gestaltpsychologie“ oder Psychologie der Form	143
VII.2.	Die Tugenden und die Untugenden des begrifflichen Formsehens	148
VIII.	Die Sprache der Raumformen	155
VIII.1.	<i>Gegenständliche Symbolische Mitteilung</i>	155
VIII.1.1.	Von den neolithischen zu den zeitgenössischen Piktogrammen	159
VIII.1.2.	Probleme der Formeninterpretierung und des künstlerischen Bildes	167
VIII.1.3.	Brâncuși oder die Entdeckung einer neuen Bildhauer-Sprache	176
VIII.1.4.	...ist Architektur auch Sprache?	180
VIII.1.5	Die Form und Information Affektiven typus	186
IX.	Experimentelle Untersuchungen über die Aufnahme der bildnerischen Sprache	190
IX.1.	<i>Farbe und Form als menschliches Verständigungsmittel (Versuche)</i>	196
IX.1.1.	Gegenstand und Werkzeug	196
IX.1.2.	Untersuchungsmethode	198
IX.1.3.	Versuchsergebnisse und ihre Bedeutung. Aufnahme affektiver Information	199
IX.1.4	Ein und mehrfarbiger Ausdruck der Affektiven Information	202
IX.1.5.	Das Entziffern der semantischen Information	208
IX.1.6	Auswertung der ästhetischen Information	211
IX.1.7.	Aufnahme der Form-Bedeutung	213
IX.1.8.	Graphische Darstellung einiger programmierter Ideen	216
X.	Allgemeines	220
XI.	Bibliographie	223
	<i>Zusammenfassung in englischer Sprache-Abstract</i>	233
	Karteizetteln	243

FIȘA Nr. 1

Priviți cu multă atenție fiecare planșă proiectată și notați prin încercuire sentimentul sau noțiunea care vă este sugerată de combinațiile cromatice respective

Planșa I

Iubire	1
Ură	2
Satisfacție	3

Planșa II

Dragoste	1
Silă	2
Atașament	3

Planșa III

Dinamism	1
Vioiciune	2
Mînie	3

Planșa IV

Constrîngere	1
Rugămintă	2
Bunăvoință	3

Planșa V

Saturație	1
Foame	2
Apetit	3

Planșa VI

Teamă	1
Curaj	2
Prudență	3

Planșa VII

Indulgență	1
Vesellie	2
Bucurie	3

Planșa VIII

Tristețe	1
Ușurare	2
Vivacitate	3

Planșa IX

Înduioșare	1
Melancolie	2
Visare	3

Planșa X

Forță	1
Consolidare	2
Destrămare	3

Planșa XI

Stagnare	1
Zgomot	2
Liniște	3

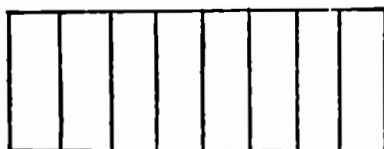
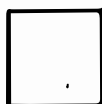
Planșa XII

Slăbiciune	1
Vigoare	2
Sănătate	3

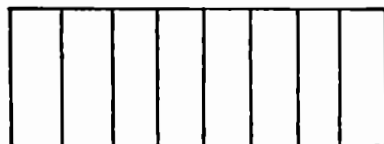
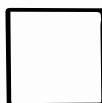
FIȘA Nr. 2

Vă rugăm să exprimați mono și policromatic următoarele teme de coloratură afectivă.

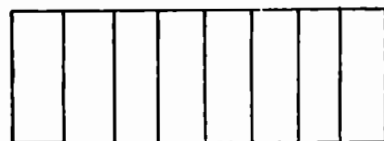
TEAMA



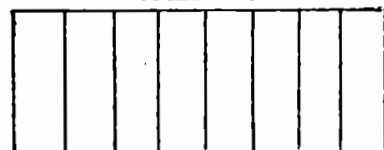
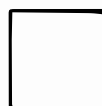
BUCURIA



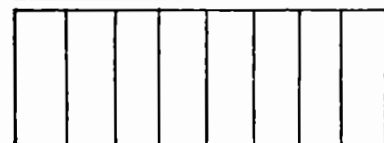
CONSTRÎNGEREA



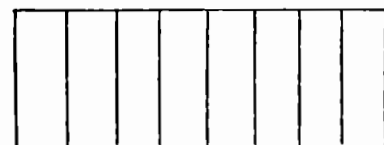
MÎNIA



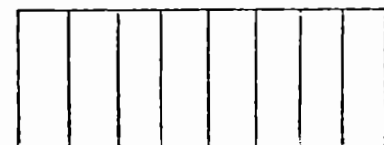
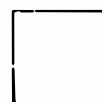
DRAGOSTEA



TRISTEȚEA



LINIȘTEA



FIȘA Nr. 3

Privind cu atenție fiecare lucrare, vă rugăm să răspundeți cât mai clar la întrebările puse în chestionar.

EXPUNEREA

	1 (5')	2 (10')
1) Ce reprezintă tabloul proiectat ? (N.T.)

	1	2

2) Precizați ce ilustrează lucrarea. (N.G.)

	1	2

3) Ce credeți că exprimă tabloul ? (C.B)

	1	2

	scenă de familie ?	1
4) Ce aspect de viață vă comunică acest tablou ? (I.S.)
	seară de poezie ?	2

	ședință secretă ?	3

	sau ?	4

	1	2

	motive populare românești ?	1

5) Ce descifrați din acest tablou ? (I.T.)	troițe ?	2

	simboluri indescifrabile ?	3

	sau ?	4

	1	2
6) Ce vă sugerează sau comunică această pictură ? (M.T.)	metaforă fantastică ?	1

	mască stilizată ?	2

	flori sufletești ?	3

	sau ?	4

	1	2
7) Ce titlu ați fixa pentru această pictură ? (M.T.)	compoziție cromatică ?	1

	paradis spiritual ?	2

	contopiri sufletești ?	3

	sau ?	4

	1	2
8) Numiți dumneavoastră tema acestei lucrări : (M.E.)

	1	2

	peisaj citadin ?	1

9) Care din titlurile alăturate vi se pare mai potrivit ? (P.K.)	oraș modern ?	2

	Vila R ?	3

	sau ?	4

	1	2

	bloc de locuit ?	1

10) Aceste suprafețe colorate reprezintă abstractizarea unei clădiri. Pentru care opțiuni ? (H.H.)	zgîrie nori ?	2

	Catedrală ?	3

	sau ?	4

11) Odată cu revederea fiecărei lucrări scrieți numărul de ordine și alături de el dați o notă apreciativă între 1—10, care să corespundă punctului dv. de vedere. După această operație treceți primele cinci lucrări clasate în ordinea notelor : 10, 9, 8, 7, 6.

NOTAREA LUCRĂRILOR : 1 = 2 = 3 = 4 = 5 =
6 = 7 = 8 = 9 = 10 =


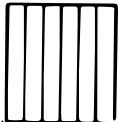
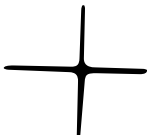
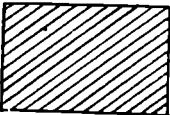
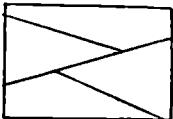

CLASIFICAREA : LOCUL

I = II = III = IV = V =

.....
.....
.....

FIȘA Nr. 4

Configurațiile liniare au o anumită forță de sugestie. Concordele pe care le puteți stabili între o figură și anumite noțiuni, marcați-le prin încercuire.

A		greutate	1	lărgime	2
		orizont	3	îngustime	4
		ușurință	5		
B		imponderabilitate	1	înălțime	2
		adâncime . . .	3	greutate	4
		ritm	5	acțiune	6
C		echilibru . . .	1	stabilitate . . .	2
		tărie	3	dezechilibru	4
		instabilitate . .	5	slăbiciune	6
D		mișcare	1	ritm	2
		cădere	3	diviziune . . .	4
		concentrare	5		
E		dinamism	1	adâncime	2
		diviziune . . .	3	concentrare	4
		disociere	5		
I		moliciune	1	duritate	2
		organic	3	anorganic	4
		forță	5		

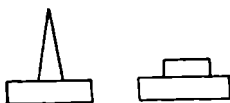
II



liniște
mișcare
bunătate

1 agitație 2
3 răulate 4
5

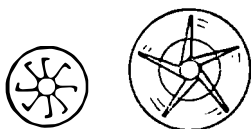
III



stabilitate
rezistență
sprijin

1 instabilitate 2
3 gravitație 4
5

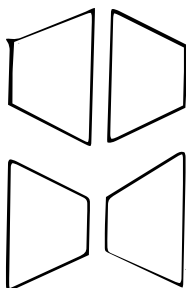
IV



aspect static . 1
aspect dinamic . 2
mișcare centrifugă 3
mișcare centripetă 4

Care dintre cele două forme vă sugerează o
confruntare de . forțe ?

V.



. 1

FIȘA Nr. 5

Încercuiți temele pe care le considerați corespunzătoare lucrărilor sculpturale proiectate.

I.	vis	1	formă abstractă . . .	2
	val	3	animal marin	4
	nud	5	sau ?	
II.	focă	1	leu de mare	2
	pasăre	3	animal stilizat	4
	sau ?			
III.	rachetă	1	fuselaj avion	2
	pasăre zburind . . .	3	scoică	4
	sau ?			
IV.	proiectil	1	pește	1
	pasăre stilizată . .	3		
	sau ?			
V.	copac stilizat	1	avînt constructiv . .	2
	platformă	3	simbolul brașovului	4
	sau ?			
VI.	îndrăzneală	1	forță explozivă . . .	2
	salt calitativ	3	salt	4
	sau ?			
VII.	Sfinx	1		
	muntele	2		
	potențial	3		
	sau ?	4		

Încercuiți temele sau titlurile lucrărilor pe care le-ați cunoscut :

I. II. III. IV. V. VI. VII.

FIȘA Nr. 6

Indiferent de îndemînarea sau talentul dv. vă rugăm să desenați redînd prin linii, forme și simboluri grafice următoarele teme :

1. Zborul

2. Infinitul

3. Căsnicie reușită

4. Confruntare de forțe

5. Viața

6. Dinamism (Mișcare)

CUPRINS

	<u>Pag.</u>
Cuvînt înainte	5
Introducere	11
Controversele problemei și ipoteza de lucru	11
 I. Teoria limbajelor	 13
I.1. <i>Scurtă incursiune</i>	13
I.2. Limbajele din perspectivă mono, multi și interdisciplinară	14
I.3. Limbajul artistic : formă specială de exprimare și comunicare interumană	16
I.3.1. Caracteristicile limbajului artistic	19
I.3.2. Limbaj artistic și limbaj verbal : identitate, unitate și disociere	23
 II. Cîteva discipline moderne și problemele limbajului artistic	 28
II.1. <i>Estetica informațională și comunicarea</i>	28
II.2. <i>Semiotica (semiologia) și implicațiile sale</i>	35
II.3. <i>Psihologia și funcțiile limbajului</i>	40
 III. Universul culorilor și al formelor	 47
III.1. <i>Culoarea și forma — ca însușiri, semne și mijloace de expresie</i>	47
 IV. Caracteristicile culorii	 54
IV.1. <i>Culoarea în obiectivul cercetării multidisciplinare</i>	54
IV.1.2. <i>Ipostazele obiective ale spectrului cromatic</i>	56

IV.1.3.	Ipostazele și valențele subiective ale culorii . . .	60
IV.1.4.	Variabilele personalității umane și psihologia culorii	64
IV.1.5.	Atributele impresive și expresive ale culorii . . .	71
V.	Culoarea ca limbaj	73
V.1.	<i>Simbolul cromatic și informația semantică</i> . . .	73
V.1.1.	„Geografia“ și „vocabularul“ semnificațiilor simbolice ale culorii	79
V.1.2.	Conținutul informațional al culorii în spațiul intra și extra artistic	90
V.1.3.	Armonia, contrastul, clarobscurul — elemente ale informației estetice	97
V.1.4.	Informația afectivă, a treia dimensiune a limbajului cromatic	106
V.1.5.	Limbajul culorii și mediul ambiental	111
V.1.6.	Sinestezia ; descrierea unui caz inedit	120
VI.	Lumea formelor	127
VI.1.	<i>Formă, figură, imagine</i>	128
VI.2.	<i>Forme și anamorfoze în artă și în afara ei</i> . . .	135
VII.	Psihologia formei artistice	140
VII.1.	„Gestaltpsychologie“ sau psihologia formei	143
VII.2.	<i>Virtuțile și servituțile percepției în receptarea formelor artistice</i>	148
VIII.	Limbajul formelor spațiale	155
VIII.1.	Comunicarea obiectual-simbolică	155
VIII.1.1.	De la pictogramele neolitice la cele moderne . .	159
VIII.1.2.	Probleme ale interpretării formei și imaginii artistice în pictură	167
VIII.1.3.	Brâncuși sau descoperirea unui nou limbaj în sculptură	176
VIII.1.4.	Și arhitectura este limbaj ?	180
VIII.1.5.	Forma și informația de tip afectiv	186
IX.	Cercetări experimentale asupra receptării limbajului plastic	190
IX.1.	<i>Culoarea și forma — mijloace ale comunicării interumane. Experiment</i>	196
IX.1.1.	Obiectivul și instrumentul de lucru	196
IX.1.2.	Metoda de cercetare	198
IX.1.3.	Datele experimentului și semnificația lor. Receptarea informației afective. Proba I	199

IX.1.4.	Exprimarea mono si policromatică a informației afective	202
IX.1.5.	Descifrarea informației semantice	208
IX.1.6.	Cuantificarea informației estetice	211
IX.1.7.	Receptarea semnificației formelor	213
IX.1.8.	Expresia grafică a unor sensuri programate	216
X.	Considerații generale	220
XI.	Note bibliografice	223
	<i>Rezumat în limba engleză — Abstract</i>	233
	Fise	243

Redactor : SMARANDA POPESCU
Tehnoredactor : MARILENA
DAMASCHINOPOL
Coli de tipar : 16 pag. planşe 8
Bun de tipar : 23.07.1980



Tiparul executat sub cd. 493 la I. P. „Filaret”,
str. Fabrica de chibrituri nr. 9-11
Bucureşti
Republica Socialistă România

EB

Dan Mihăilescu



Limbajul culorilor
și al formelor

Avem convingerea că efortul lui Dan Mihăilescu de a elucida, obiectiva, știintiza limbajul culorilor și al formelor, va fi de un real folos nu numai criticului de artă plastică, în încercarea acestuia de a traduce limbajul creatorului în cel verbal, semantic, al receptorului, ci și oricărui om de cultură în aspirația acestuia de a descifra o operă artistică sau alte însemne în componența cărora intră aceste mijloace de expresie, de a-și înfrumuseța corespunzător mediul ambiental, în conformitate cu valențele obiective și subiective ale celor două elemente pe care autorul le fixează prin termenul generic de „cromorfeme”.

Acad. VASILE PAVELCU

Lei 11,50